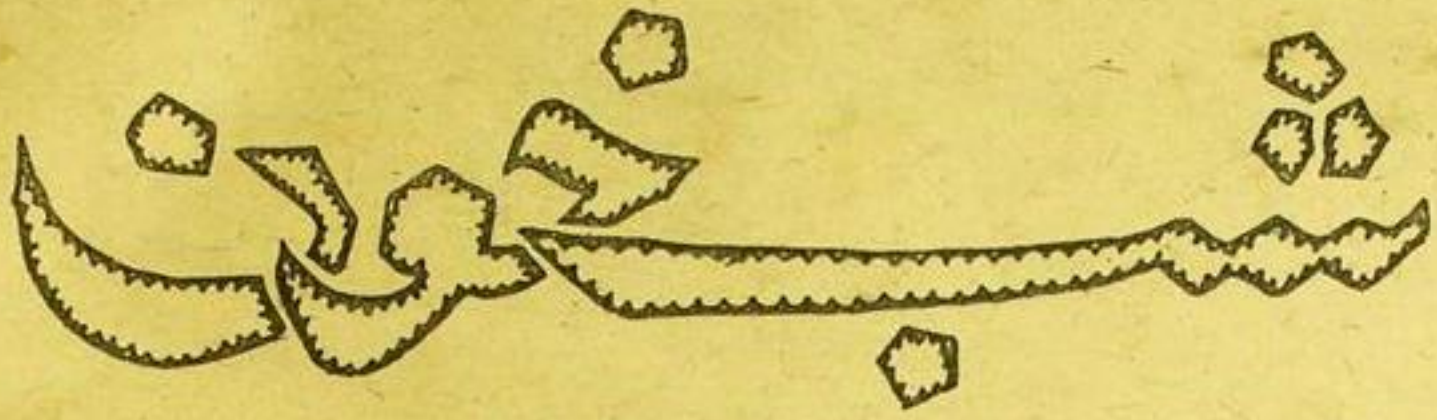
شب خون
۵۵
دسمبر ۷۰ء

عہد آفریں نقاد کا رول

مناسب ہے کہ وقتاً فوقتاً، کوئی سو برس میں ایک بار، ایک نقاد ایسا پیدا ہو جو ہمارے ادبی ماضی پر دوبارہ نظر ڈالے اور شاعروں اور ان کے کلام کو نئی ترتیب سے سامنے لائے۔ یہ کام انقلابی نہیں ہے بلکہ دوبارہ جوڑ بٹھاؤ کا ہے۔ (نقاد کے کام کر چکنے کے بعد) جو کچھ ہم دیکھتے ہیں وہ ایک حد تک وہی پرانا منظر ہوتا ہے لیکن ایک مختلف، اور ذرا زیادہ فاصلہ رکھنے والے تناظر میں نظر آتا ہے۔ نئی اور اجنبی چیزیں پیش منظر میں ہوتی ہیں، اور انھیں درستگی کے ساتھ، نسبتاً زیادہ مانوس چیزوں کے تناسب میں لا کر رکھنا (نئے نقاد کا کام) ہوتا ہے، مانوس چیزیں پس منظر میں افق کی طرف جا رہی ہوتی ہیں (یعنی پرانی ہو رہی ہوتی ہیں، اس لئے نئی چیزیں ان کی جگہ لینے کو پیش منظر کی طرف بڑھتی ہیں۔) اور ننگی آنکھ سے دیکھنے والا افق کی طرف جاتی ہوئی چیزوں میں سے صرف بہت ہی نمایاں اور ممتاز اشیاء کو ہی دیکھ سکتا ہے۔ تفصیلی نقاد اپنے طاقت ور شیشے کی مدد سے اس سارے فاصلے پر آسانی سے نظر دوڑاتا ہے اور لینڈ اسکیپ میں دور بکھری ہوئی ننھی منی چیزوں سے و تفیت پیدا کر کے نزدیک پڑی ہوئی ننھی منی چیزوں سے ان کا تقابل کر سکتا ہے۔ اس طرح وہ ہمارے آس پاس چاروں طرف بکھری ہوئی اشیاء کی حیثیت اور جسامت کا اندازہ پورے میدانی منظر کی وسعت کے تناسب کی روشنی میں لگا سکے گا۔

میرا یہ استعاراتی مفروضہ ظاہر ہے، ایک عینی صورت حال کو بیان کرتا ہے، لیکن ڈرائڈن، جانسن اور آرنلڈ نے یہ کام انسانی ناقص العلمی کی حدوں کو دیکھتے ہوئے بحسن و خوبی انجام دیا ہے۔ نقادوں کی اکثریت تو رٹو طوطے کی طرح پچھلے استاد کی ہی باتیں دہراتی رہے گی۔ جو نسبتاً زیادہ آزاد مزاج ہوں گے، ان پر تخریب، بعض لکھنے والوں کی بیجا اہمال قدر افزائی، اور بدلتے ہوئے فیشنوں کے اتباع کے ادوار گذریں گے، یہاں تک کہ نیا مقتدر نقاد آ کر کچھ نظم و ضبط قائم کرتا ہے...

کسی نسل کا فن سے شغف کسی دوسری نسل سے بالکل مشابہ نہیں ہوتا۔ ہر فرد کی طرح ہر نسل بھی فن پر تفکیر کے ہے تحسین و تنقید کے اپنے مخصوص درجات و معیار لے کر آتی ہے، فن سے اپنے مخصوص تقاضے کرتی ہے اور فن کے لئے اپنے مخصوص مقاصد و استعمال رکھتی ہے... اس طرح تنقید کا ہر نیا استاد کچھ نہیں تو صرف اسی لئے ایک کارآمد خدمت انجام دیتا ہے کہ اس کی غلطیاں اور غلط فہمیاں پچھلے استاد کے اغلاط سے مختلف ہوتی ہیں، اور نقادوں کا جتنا ہی طویل سلسلہ ہمارے ادب میں ہوگا تنقیدی آرا میں اتنی ہی زیادہ اصلاح و درستی ممکن ہوگی۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (۱۹۳۳)

دسمبر ۱۹۷۰ء

جلد نمبر ۵ شمارہ نمبر ۵۵ — ٹیلی فون : ۳۵۹۲، ۳۴۹۶ — مدیر : عقیلہ شاہین

خطاط : ریاض احمد — سرورق : موجد — مطبع : اسرار کریمی پریس الہ آباد

دفتر : ۳۱۳، رانی منڈی الہ آباد ۳ — فی شمارہ : ایک روپیہ بیس پیسے — سالانہ : بارہ روپے

ترتیب و تہذیب

محمود ہاشمی — ساقی فاروقی — شمس الرحمن فاروقی

محمود ایاز

(اریب مرحوم کے نام)

یوں رگ و پے میں اجل اتری ہے،
ہاتھ ساکت ہیں ـــــ دعا کیا مانگیں۔
آنکھ خاموش ہے ـــــ کیا دیکھے گی
ہونٹ خوابیدہ ہیں ـــــ کیا بولیں گے۔

ایک سناٹا، ابد تا بہ ابد،
جہد یک عمر کا حاصل ٹھہرے۔
درد کا شعلہ، رگ جاں کا لہو،
جنس بے مایہ تھے، بے مایہ رہے۔
تیرہ خاک، ان کی خریدار بنے۔

نکہت گل کی طرح آوارہ
بوئے جاں، وسعت آفاق میں گم۔
یک کف خاک ہے ـــــ وہ بھی کب تک؟؟
صبح کی اوس سے آنکھیں دھولو۔

کمرے سے جھانک کے باہر دیکھو،
ایسے مصروف تگ و تاز ہیں سب،
جیسے کل، ان کے مقدر میں نہیں۔

بس تماشائی ہوں، ہر منظر کا۔
جیسے کل میرے مقدر میں نہیں ـــــ!

غزل

خلیل الرحمٰن اعظمی

یہ تمنا نہیں اب دادِ ہنر دے کوئی
آ کے مجھ کو مرے ہونے کی خبر دے کوئی

ایک مدت سے ہے دل کاسۂ خالی کی طرح
کسی شیشے میں لہو ہو دے تو بھر دے کوئی

ہر جگہ ساتھ رہے گی یہی دیوار کی قید
سر چھپانے کو ہمیں کون سا گھر دے کوئی

جیسے شاداب کیا شاخِ نہالِ غم کو
شجرِ خواب کو بھی برگ و ثمر دے کوئی

میرِ محفل کو گوارا نہیں یہ طرزِ کلام
شمعِ کشتہ کو جو عنوانِ سحر دے کوئی

اب ادا ہو نہ سکے گی مرے سر کی قیمت
سنگِ دشنام دے یا لعل و گہر دے کوئی

صاحبِ فن کو بس اک لمحۂ تخلیق بہت
ورنہ بے سود اگر عمرِ خضر دے کوئی

گل دان

عصمت چغتائی

جیسے ہی وہ کمرے میں داخل ہوئیں ایک عجیب پراسرار سی بدبو کا دھماکا ان کے دماغ پر چڑھ گیا۔ انھوں نے مینٹل پیس کا سہارا لیا اور حلق میں شور مچاتے پت کو دبوچ لیا۔

کیسی میٹھی میٹھی ماں تا کو چونکا دینے والی ہیک دار بو تھی۔ چھاتیوں میں ٹیسیں اٹھنے لگیں جیسے ننھے ننھے بھوکے ہاتھوں نے چھو لیا ہو۔ عجیب یادوں سے بوجھل سوگندھ تھی جیسی زچہ خانہ میں آتی ہے۔ کچے خون اور کالے دانے کے چٹخنے کی ملی جلی بو۔

وہ بو کے منبع کی تلاش میں ادھر ادھر سر پٹخنے لگیں۔ آنسو کھردرے بان کے ریزوں کی طرح ان کے پپوٹوں میں چبھنے لگے۔ کیسا کیسا ترسایا ہے انھیں اس مہک نے۔ تنہائیوں میں جب سب کی موجودگی میں بھی کوئی نہیں ہوتا تو یہی مہوے کے رسیلے پھولوں کی خوش بو آ کر انھیں ورغلاتی ہے۔

"اب آپ بالکل ٹھیک ہیں!" ڈاکٹر کوہلی دو سال سے متواتر کہہ رہے تھے۔ یہ انھیں بھی معلوم تھا کہ وہ ٹھیک تھیں۔ کیبران سے انتقام لینے کے لئے ان کا علاج کروا رہے تھے۔ مرض اور علاج ایک دوسرے سے دو مشٹنڈے پہلوانوں کی طرح جوجھ رہے تھے، دیکھنا ہے کون پد . . . تا ہے، کون چاروں شانے چت گرتا ہے۔ وہ ایک غیر جانب دار ریفری کی طرح اس دنگل کو دیکھ رہی تھیں۔ ایک غیر فیصلہ کن مسکراہٹ کے سوا اس اکتا دینے والے تماشے میں جھونکنے کے لئے ان کے پاس کچھ نہ تھا۔

مہک اور قریب آ رہی تھی چکنی چکنی پھسلواں بو انھیں ہر چہار طرف سے ایک نشہ آور چادر میں لپیٹتی جا رہی تھی۔ ان کی نبضیں بے تابی سے اچھل رہی تھیں۔ ہونٹوں میں خون سمٹ آیا تھا۔ آنکھوں کے کونوں میں ٹوٹے کانچ چبھ رہے تھے۔ ریڑھ کی ہڈی کے نچلے ٹکڑے میں کسی نے بھالا مارا۔ اور وہ دہری ہو گئیں۔ لیس دار رس ان کے ٹخنوں تک بہہ آیا۔

پھر انھوں نے بو کی جڑ کو پا لیا۔ پچھلے ہفتے ڈاکٹر کوہلی نے انھیں بنفشے کے پھولوں کا گچھا دیا تھا۔ وہ کچھ نہیں بولے تھے مگر ان کی ویران آنکھیں بولی تھیں! وہ پھول سسک کر مرجھا چکے تھے لیکن ان کی آنکھوں کے بول ابھی تک انگ سے چپکے ہوئے تھے۔ انھوں نے پھول اٹھا کر کھڑکی سے باہر پھینک دیئے تھے مگر گل دان کا پانی بدلنا بھول گئیں۔

وہی پانی گل دان میں سڑ رہا تھا اور اتنی بھرپور، مدھ ماتی بو اگل رہا تھا۔ جیسے شراب کشید کی جا رہی ہو۔ ناک پر ساڑھی کا پلو دبا کر انھوں نے گل دان اٹھایا لیکن فوراً سہم کر چھوڑ دیا۔ پانی بری طرح بجبجا رہا تھا۔ خمیر سا اٹھ رہا تھا۔ کچھوے کی بیٹھ جیسا بفارا سا اوپر اٹھ رہا تھا۔ شاید کروٹن کا کوئی گلابی چتیوں دار پتہ گر کر سڑ رہا تھا۔ لس لسے چپکیلے باسی خون کے رنگ کے بلبلے اٹھ رہے تھے۔ انھیں بڑے زور سے سردی لگنے لگی۔ ٹھنڈے پسینے کی لڑیاں ماتھے سے رینگ کر گردن میں پھسل گئیں۔

دردمٹوں سے آ رہے تھے۔ وہ چاہتی تھیں کہیں دور بھاگ جائیں۔ کسی کو آواز دیں: مگر راہ فرار بند تھی۔ اپنا بدن چھوڑ کر وہ کیسے بھاگ سکتی تھیں۔ اس جسم سے بھاگتے بھاگتے اب وہ شل ہو چکی تھیں۔ یہ لاش ان کا کبھی پنڈ نہیں چھوڑے گی۔

نہیں کروٹن کا پتہ نہیں شاید کوئی پیاسا چوہا گل دان میں گر کر مر گیا ہے۔

اور اب سڑ کر اس میں سے خمیر اٹھ رہا تھا۔ ننھے ننھے گلابی پنجے کلینٹوں پر جمے ہوئے تھے بے پلکوں کی پھولی آنکھیں موندی ہوئی تھیں۔ انھوں نے ساڑھی کے کنارے لیس دار ٹخنوں پر سے بڑی مشکل سے نوچے، چوہا پھول کر چھوٹے سے بندر کی طرح ہو گیا تھا اور اب تازہ کھلی ہوئی شمپین کی مانند گل دان کے دہانے سے جھاگوں کی طرح ابل رہا تھا۔

سر آ گیا! انھوں نے اپنی رانوں کے بیچ میں رکھے ہوئے گل دان کو دونوں ہاتھوں سے بھینچ لیا۔ درد اب پے در پے چٹانوں پر سر پٹخ رہے تھے، کائنات چرا رہی تھی۔ کندھے پھنسے ہوئے تھے۔ مسہری کی پٹیاں دونوں ہاتھوں سے تھام کر وہ پیچھے اکڑ گئیں۔

"بیٹی سانس نیچے!" دور کہیں سے بی اماں مرحوم کے ٹھنڈے ٹھنڈے مرجھائے ہوئے ہاتھ ان کے غصہ میں بھناتے ہوئے پیٹ پر رینگ رہے تھے۔ انھوں نے دونوں ہاتھوں سے پھسلتے ہوئے پیازی رنگ کے مغلوبے کو سمیٹ لیا۔ صدیوں کی پیاسی ممتا کے ہونٹوں پر میٹھا چپچپا تار رس گھل گیا اور وہ ایک روپہلے کاسنی دھندلے غبار میں ڈوب گئیں۔

جب ان کی آنکھ کھلی تو کتنے لمحے بیچ میں سے گم ہو چکے تھے۔

بچہ کا نال کس نے کاٹا؟ کب جھڑا؟ اس کے تن پہ کپڑے کیوں نہیں ڈالے؟

"اونھ!" انھوں نے اکتا کر لمحوں کا جمع جوڑ جھٹک دیا۔ وہ ان لمحوں کی شرارت سے بور ہو چکی تھیں۔ یوں ہی گڈمڈ ہو جایا کرتے تھے۔ کھو جاتے پھر بے جگہ مل جاتے جہاں ان کا کوئی مصرف نہ ہوتا۔ وہ فکرمند ہو گئیں۔ لوگ انھیں خبطی سمجھتے ہیں۔ اب تو اور بھی دیوانہ سمجھیں گے۔ وہ سوچتی رہیں۔

"خدا اور خدا کے رسول کی قسم یہ بچہ گل دان میں سے نکلا ہے۔۔۔۔ کیسے؟

اب یہ میں کیا جانوں! میں سائنس دان نہیں، اور ابھی دنیا کے بہت سے راز ہیں جن کا جواب بڑے بڑے سائنس دانوں کو بھی نہیں ملا۔۔۔۔ ہوگا کوئی قدرت کا راز۔

مگر وہ جانتی تھیں کوئی نہ مانے گا سب اسے ان کے دماغ کا فتور سمجھیں گے۔ مگر فتور ان کی رانوں کی قینچی سے رینگ کر ان کے دکھتے ہوئے پیٹر و کو تھپتھپا رہا تھا۔

ایک دم ان کی ہنسی نکل گئی۔

وہ جھنجھلایا بسورتا چڑھتا چلا آ رہا تھا۔ اس کے بھوکے ہونٹوں میں گدگدی تھی اور میٹھی مدہوش کن ٹیسیں، بھوکے زدہ بلاؤ کی طرح وہ منہ مار رہا تھا۔ دوسرے ہاتھ سے کھیل رہا تھا۔ گاڑھا گاڑھا کاسنی دودھ اس کے گلابی ہونٹوں سے چھوٹ چھوٹ کر ناف تک بہہ رہا تھا۔ ہاتھ کی کہنی سے کاسنی بلور کی دھار داغ دار چادر میں جذب ہو رہی تھی۔

ابھی انسان نے جانا ہی کیا ہے؟ سائنس کا کوئی معجزہ کس وجہ سے ظہور میں آتا ہے کسی کو نہیں معلوم! شاید اس پانی میں کوئی نوبہار جوڑا نہایا ہوگا۔ بیج کا ملن ہوا ہوگا۔ گل دان میں کچھ ایسے موافق عناصر جمع ہو گئے جو ماں کی کوکھ کا نعم البدل ثابت ہوئے۔ جو ابھی سائنس داں دریافت نہیں کر پائے ہیں، کچھ ایسے کیمیکل اجزا جن سے جان دار کی نشوونما ہو سکتی ہے۔ مینڈک کے بیج بھی تو سطح آب پر تیرتے ہوئے تخلیق پاتے ہیں۔ ہو سکتا ہے انسانی بیج کو بھی کوئی موافق گل دان اور بنفشے کے پھولوں کا سڑا ہوا پانی راس آ جائے اور تخلیق کے مدارج طے ہو جائیں۔

ایک دم ان کی چیخ نکل گئی۔ دانت چبھے تو انھوں نے سسک کر اسے دور ڈھکیلا۔ حرام زادہ ان سے کشتی لڑنے پر تل گیا۔ ہنسی سے بے قابو ہو کر انھوں نے بڑی مشکل سے پھسلا بہلا کر اتارا۔ اس سے پہلے کہ وہ پھر ان پر حملہ آور ہوتا وہ بدن چرا کر ایک ہی جست میں پلنگ سے کھڑی ہو گئیں۔ اور اس کا منہ چڑاتی جلدی سے غسل خانہ میں گھس گئیں۔

سارا بدن پسینے اور لیس سے چپچپا رہا تھا۔ ٹھنڈا گرم نل کھول کر وہ پانی کے ٹب میں اتر گئیں۔ گنگنے پانی کے لطیف لمس نے انھیں سمیٹ لیا۔

ایک ہنگامہ برپا ہو جائے گا۔ جلی حروف میں سرخیاں نکلیں گی۔ دنیا بھر کے سائنس دان حیرت زدہ رہ جائیں گے۔ کانفرنسیں ہوں گی۔ کمیٹیاں بیٹھیں گی۔ اخباری نمائندے ان سے انٹرویو لینے دوڑیں گے۔ ان کی اتنی شہرت اور ہر دل عزیزی دیکھ کر کبیر کا جی جل جائے گا۔ وہ تو اسے بلی کے گو کی طرح چھپاتے پھرتے ہیں۔

انھیں ہمیشہ ہی حیرت ہوتی تھی کہ انھوں نے آخر کبیر سے کیوں شادی کی۔ وہ کون سا نازک لمحہ تھا جب انھوں نے فیصلہ کیا؟ ان کے بے پناہ عاشق تھے۔ کسی کو بھی چن سکتی تھیں۔ سبھی ان پر جان دینے کو تیار تھے۔ کتنا حسین ہوتا ہے عمر کا وہ حصہ

جب ہر نگاہ لپکتی ہے۔ تب کسی ایک کا ہو رہنے کو دل نہیں چاہتا۔ غول در غول عاشق ہی بھاتے ہیں۔ ایک فرد اس غول کی کمی کو کیسے پورا کر سکتا ہے۔ ان میں سے ایک اکیلے کو چن لینا باقی کو بھول جانا کیسے ممکن ہے۔ اور پھر آئیڈیل تو اس غول میں سے ٹکڑے بین کر بھی کچھ ادھورا سا بنتا ہے۔ کسی کی ناک، کسی کے کان، کسی کے سلگتے ہونٹ، کسی کے ڈھیٹ ہاتھ۔

مگر دنیا والے دم نہیں لینے دیتے ہیں۔ ڈراتے ہیں، سہماتے ہیں۔ کھونٹے سے باندھنے پر تل جاتے ہیں۔ اماں بی آنسو بکھیرتی ہیں۔ ابا صاحب مسکرانا چھوڑ دیتے ہیں۔ اور پھر کہیں سے ایک عدد کبیر آجاتے ہیں۔ راست باز، معصوم اور کنوارے! بھیگی بلی بنے۔ کچھ نہیں جانتے کچھ نہیں سمجھتے۔ سوائے عشق کے۔ جدھر بٹھاؤ بیٹھیں گے جو کھلاؤ کھائیں گے۔ عاشقوں سے نہیں جلتے۔ بلکہ ان پر خود عاشق۔ جی چاہے جتنا مذاق اڑالیں مسکراہٹ ماند نہیں پڑے گی۔ خاندان والے نہایت متعصب، سخت پردہ اور نماز روزہ کے پابند۔ بھلا ایسی بہو کیوں کر نگلیں گے۔ ایسا خاندان کیسے جھیلیں گے۔

”میں خاندان کو چھوڑ دوں گا۔ تمھیں اس سے کیا واسطہ؟“

مگر جب برات آتی ہے تو برقعے پر برقعے۔ باہر ڈاہیوں کی قطاریں سیاہیں نندیں دیورانیاں جیٹھانیاں سمیں سالیاں ۔۔۔۔ ایک غول بیابانی! چاروں طرف سے گھیر کے ابٹن مہندی الابلا۔

”ارے تو کیا ہوا۔ اپنی پرانی رسمیں ہیں۔ اماں بی کو ارمان لگ رہے ہیں۔ غول بیابانی نے سب کو مفلوج کر رکھا ہے۔ سب پر چھایا ہوا ہے۔

”جہیز میں ایک جوڑی موزہ نہیں، اوئی بوا!“

خیر فینسی ڈریس کی پارٹی ختم ہوئی۔ اور گاڑی سیدھی سپاٹ سڑک پر جوں کی چال رینگ رہی ہے، سسک رہی ہے۔ ڈوریاں تن رہی ہیں کھنچ رہی ہیں خلا ر بڑھتی جا رہی ہے۔

الجھے گھنگھروؤں جیسے معصوم قہقہہ پر وہ چونک پڑیں۔ بچہ رینگ آیا تھا اور ٹب کے پاس کھڑا پانی میں ڈوبے ہوئے قمقموں کی طرف لپک رہا تھا۔ جھینپ کر انھوں نے اس کی بغلوں میں ہاتھ ڈال کر اندر انڈیل لیا۔ وہ مشتاق غوطے خور کی طرح منکے چننے لگا۔ انھیں اس کی کہنیوں اور گھٹنوں پر میل کی پپڑیاں دیکھ کر بڑا تاسف ہوا۔

پھر بیچ کے لمحے کسی ان جان سمندر میں ڈوب گئے۔ ابھی کی تو بات ہے وہ باسی خون کے بلبلے کی طرح گل دان میں سے ابھا تھا اور ان کے مجبور لرزتے ہاتھوں میں پھسل آیا تھا۔ پھر کیا ہوا؟ کب ہوا؟ کچھ پکڑ میں نہیں آتا۔ خیالات مچھلیوں کی طرح کلبلا کر گرفت سے پھسل جاتے ہیں۔ خلا ر چھوڑ جاتے ہیں جو ہولے ہولے وہموں سے پر ہونے لگی۔ ان ہرجائی لمحوں کی طرح ایک دن خود ان کا وجود کسی ان جانی گہرائی میں کھو جائے گا۔ پھر کیسے ملے گا؟ کہاں ملے گا؟

انھیں یاد کیوں نہیں آتا کہ تب کیا ہوا؟ دروازوں میں ایک جھری نہیں کھلتی۔ چولوں پر کائی جم کر خس و خاشاک اگ آئے ہیں۔ اس گنجان جنگل سے نکلنے کے لئے وہ پھڑپھڑاتی ہیں۔ غیر مرئی سلاخوں کو جھنجھوڑتی ہیں۔ پتھریلی دیواروں سے سر مارتی ہیں، مگر وہاں دیواریں نہیں، ہوتیں، سنسان اکیلا تکیہ ہوتا ہے۔

اس کے ہونٹوں کے روئیں اتنے گھنے اور سیاہ کب ہوتے؟ ابھی تو گل دان کے چٹخے ہوئے ٹکڑے ان کی پٹی تلے رکھے ہوئے تھے۔ جما ہوا خون ابھی خشک بھی نہیں ہوا تھا۔ چیونٹیوں کی قطاریں بستر کے نیچے رینگ رہی تھیں۔ جسم میں چیونٹیاں چٹک رہی تھیں۔ ایک بڑا سا طوفان منہ پھاڑ کر انھیں نگل رہا تھا۔ موم بتی کی طرح وہ اس دیو کی ہتھیلی پر گھلتی جا رہی تھیں۔

دور بہت دور اسی کنکنے پانی سے چھلکتے ٹب میں کبیر نے بھی طوفان اٹھائے تھے۔ کتنے موتی پانی میں رل گئے۔ ایک بھی سلیقہ سے پیر نہ جما سکا اور وقت سے پہلے ہی بہہ گیا۔ اگر گل دان میں بچہ پیدا ہو سکتا ہے تو موری کی غلاظت میں نہ جانے کتنے آنکھوں کے نور جاگے ہوں گے۔ زمین دوز گٹر میں سسکیاں لی ہوں گی پھر دم توڑ دیئے ہوں گے۔ کسی ماتا کے لرزتے ہاتھوں نے انھیں نہیں تھپکا۔

شاید بہت سوں نے دم نہ توڑے ہوں۔ باہر رینگ آئے ہوں گے۔ یہ جو گلی گلی کل بل کرتے نظر آتے ہیں ٹب کے پانیوں کے سپوت ہوں گے۔ سائنس داں ایک دن ان کی پیدائش کا بھید جان لیں گے اور ان کی حیرت انگیز بڑھوار کا راز بھی جان جائیں گے کہ کلہ پھوٹتے ہی جادو کی بیل کیوں بڑھ کر اپنے شکنجوں میں جکڑ لیتی ہے۔

انھوں نے خود کو بے سدھ چھوڑ دیا۔ خواب آور تھپیڑوں کی زد پر، لمحے کھوتے رہے ملتے رہے۔ انھیں یاد نہیں کب اس نے انھیں اپنے تومند بازو میں سمیٹا، تولیہ سے ان کا جسم خشک کیا۔ وہ تھکی ماندی اور سوئی سی اسے دیکھتی رہیں۔ پھر اس نے کپڑے پہنے، بیلٹ کا بکل لگایا۔ میز پر سے کتابیں اٹھائیں، انھیں ایک پیار اڑایا اور کھڑکی سے باغ میں کود گیا۔

انھیں بڑی شدت کی بھوک لگی تھی۔ کھانے کی میز پر وہ ندیدوں کی طرح کھا رہی تھیں۔ کبیر انھیں حیرت سے تک رہے تھے۔ جیسے انھوں نے چور پکڑ لیا ہو۔ وہ نئی دلھن کی طرح جھینپ رہی تھیں۔ ان کے رخساروں پر آج غضب کی پھبن تھی۔ دھیمی دھیمی سرخی زردی کو پھاڑ کر سر اٹھا رہی تھی۔ آنکھوں میں رس گھل رہا تھا اور ہونٹوں کے کونوں پر تشنج نام کو نہیں۔

"یہ ٹب کا پانی کہاں جاتا ہے؟" انھوں نے بڑی دھیمی آواز میں پوچھا۔

"ٹب کا پانی، لاحول ولا قوۃ، زمین دوز گٹر میں جاتا ہے۔"

"گٹر میں؟" ان کی آنکھیں چھلک اٹھیں۔ "پھر کون سنبھالتا ہوگا انھیں؟"

"کنھیں؟" کبیر چکرا گئے۔ اور جب بڑی تفصیل سے انھوں نے اپنا مطلب سمجھایا تو وہ برافروختہ ہو گئے۔ یہ عورتوں کو ٹب میں کیا مزہ آتا ہے! ان کی داشتہ بھی ٹب میں مچلنے کو بے قرار رہتی تھی۔ ایک نہایت بھونڈا اور احمقانہ فعل! ٹب میں تو اور بھی مضحکہ خیز بن جاتا ہے۔ وہ اب عمر کی ان حدوں کو چھو رہے تھے جب زیادہ گرم چسکی سے زبان جل جایا کرتی ہے۔ ویسے ڈاکٹروں کا کہنا تھا کہ ان میں کچھ گڑبڑ نہیں ذرا معتدل مزاج ہیں۔ شعلہ صفت بیگم نے انھیں اور پھس پھسا کر دیا ہے۔

وہ تو پہلے ہی دن بجھ گئے تو پھر نہ بھڑک سکے۔ ورجینٹی کے وہ حد درجہ قائل تھے۔ جب خیانت پر برافروختہ ہوئے تو بیگم کھلکھلا کر ہنس پڑیں۔ تب سے ان کے چھکے چھوٹے تو پھر پکڑ میں نہ آئے۔ اسی وقت صف ماتم بچھ گئی۔ شب عروسی میں دھڑ سے سورج پھٹ پڑا۔ وہ اپنے قدامت پسند خاندان سے اکتا کر بیگم پر ریجھے تھے، مگر یہ تو ... یعنی بالکل حد تھی۔ وہ زندگی بھر اس گھاؤ کو نہ بھولے۔ جب بھی وہ بیگم کو چھوتے زخموں پر سے کھرنڈ اکھڑ جاتے۔ اعصاب بھیگی رسیوں کی طرح تن جاتے اور وہ برف کے بوجھ تلے سسکنے لگتے۔

بیگم پر بھی ان کے تضحیک آمیز التفات سے تشنج ہونے لگتا۔ طرح طرح کی گرہیں کسنے لگتیں۔ جیسے وہ کسی کی قے نگل رہے ہوں۔ انھوں نے طلاق کی تجویز پیش کی مگر وہ تو انھیں قے سے بھی زیادہ بھیانک معلوم ہوئی۔ شادی ہتھیلی پر چپکے ہوئے دہکتے انگارے کی طرح بن گئی جسے نہ جھٹک سکیں نہ پھونکیں مار کے بجھا سکیں۔

"یہ قطعی ناممکن خرافات ہے۔" وہ بڑبڑائے۔

"صرف اس لیے کہ سائنس دانوں نے ابھی اس راز کو نہیں پایا ہے۔ اگر عورت اور مرد ایک ہی پانی میں ..."

"لاحول ولا قوۃ!" انھوں نے پانی کے گلاس کو نادانستہ طور پر دور سرکا دیا۔ بیگم کا دماغ بھی کیا عجیب طور سے قلابازی کھاتا ہے۔ اب وہ کبھی اطمینان سے پیاس بھی نہ بجھا سکیں گے۔ انھیں گلے میں پھندے ڈالنے میں ملکہ حاصل ہے۔ کاش پیاری بیگم اللہ کو پیاری ہو سکتیں۔ وہ قسمیں کھاتے تھے کہ وہ ہمیشہ ان کی یاد میں گریاں رہیں گے۔ کسی دوسری عورت کا منہ نہ دیکھیں گے۔ ان کی محبوبہ بالکل بکسوئے کی طرح ضروریات زندگی میں سے تھی۔ بیگم کی اکڑن سے مفلوج ہو کر انھوں نے قطعی ڈاکٹری رائے پر اسے بطور مسہل کے استعمال کیا تھا۔ بس یار دوستوں میں ذرا ناک اونچی رہتی تھی کہ اتنی موڈرن اور حسین بیوی کے ہوتے ہوئے ان کی ضروریات کے لیے داشتہ کی ضرورت تھی۔ ویسے انھیں اس سے کوئی جذباتی لگاؤ نہیں تھا۔ بس ایک اسٹول سے زیادہ اس کی وقعت نہ تھی۔ اس کا خرچ بھی خود ان کی جیب سے نہیں نکلتا تھا، کمپنی کے ذمہ تھوپا ہوا تھا۔

"کیوں، کیا ایسا ممکن ہی نہیں کہ بیج کو سازگار کیمیکل اجزا مہیا ہو جائیں؟"

"مگر گل دان میں؟ استغفراللہ ... کیا واہیات خیالات تمھارے دماغ میں ٹھنس جاتے ہیں۔ گولیاں پابندی سے کھا رہی ہو؟"

"ہوں!" ان کے ہونٹوں کے کونے تن گئے۔ گولیاں انھوں نے پہلے ہی دن فلش میں بہا دی تھیں۔ لیکن سارے دن کبیر کو بیگم کا سوال یاد آ آ کر ستاتا رہا۔ کیا واقعی یہ ممکن ہے کہ ان کے جگر گوشے زمین دوز گٹر میں رینگ رہے ہوں گے۔ خدا کی پناہ، کیا گھپلا ہو رہا ہوگا، کچھ حساب نہ کتاب، بیگم تم سے خدا سمجھے!

"شاید مین ہول سے رینگ کر باہر بھی نکل آتے ہوں!" بیگم نے کہا تھا۔

اور اس دن وہ سڑک پر کیڑوں کی طرح رینگتے بلبلاتے بچوں میں اپنی شباہت ڈھونڈتے رہے۔ ان کیڑوں پر انسانوں کا بڑی مشکل سے شبہ ہوتا تھا مگر بے حد کوشش کرنے کے بعد ان گنت مکوڑے انھیں اپنی شکل کی بھونڈی سی نقل نظر آنے لگے۔ ایک لڑکی کی کنپٹیاں تو بالکل بیگم جیسی تھیں تب رد بت سے ان کا خون کھول اٹھا تھا۔

ان کے ساتھ جو بیگم نے خیانت کی تھی اس کا ذکر انھوں نے اپنے کسی دوست سے نہیں کیا تھا۔ سنی سنائی باتیں دہرادی تھیں اور ماتمی صورت بنائے پھرتے رہے تھے۔

"اگر خداوند کریم چاہے تو پانی پر آگ لگا سکتا ہے۔" بیگم نے یہاں ان کا گلا دبوچ لیا۔ وہ اچھی طرح جانتی تھیں کہ خدا کی قدرت پر کبیر کو شبہ کرنے کی ہمت نہیں۔ وہ شراب پیتے ہیں، زنا کرتے ہیں بزنس میں تگڑمیں لگاتے ہیں لیکن پھر بھی شدید قسم کے مسلمان ہیں۔ اور مذہب کے بارے میں مباحثہ کو کفر سمجھتے ہیں۔ انھوں نے جھوٹوں کو بھی بیگم سے نہیں کہا کہ پاک پروردگار کو انسان چھوڑ کر گٹر میں بچے بونے کی کیا ضرورت ہوگی۔ ویسے انسان کچھ گٹر سے کسی بات میں ہیٹا ہے؟

"خدا کی ذات سے کوئی شے بعید نہیں۔ بے شک وہ چاہے تو..."

"اور یہ پانی کسی برتن میں مثلاً گھڑے یا گلدان میں۔"

"بکواس!"

"اگر اس برتن میں بنفشہ کے پھول سڑ جائیں... پانی رکھا رہے۔ خمیر اٹھا رہے۔ بجبجاتا رہے..." انھوں نے کھانے کی میز پر گلدان کے منہ میں جھک کر دیکھا، کبیر کے منہ میں نوالہ غبارے کی طرح دم بہ دم پھولنے لگا۔

"خدارا بس کرو..." انھوں نے بمشکل نوالہ اندر ڈھکیلا۔

آخر وہ اسے ایک کمرے میں کتنے دن چھپا سکیں گی۔ بسکٹوں اور چاکولیٹ پر تو انسان نہیں جی سکتا، تبھی سے وہ ٹرے اپنے کمرے میں لے جانے لگی تھیں۔ پھر ایک دن تو کبیر کو بتانا ہی پڑے گا۔ اس لئے وہ ہولے ہولے زمین ہموار کر رہی تھیں۔ مگر زمین کم بخت ایسی اوبڑ کھابڑ تھی کہ قابو میں ہی نہیں آرہی تھی۔

"ایسے بچے کی بڑھوار بھی عام بچوں سے مختلف ہوتی ہوگی۔" انھوں نے خود کو سمجھایا۔ "حیرت نہ ہونا چاہئے۔"

"دانستہ مجھے کچھ نہیں معلوم!" کبیر چڑھ گئے۔ آرٹ کے طالب علم تھے کبھی تھوڑی سی بیالوجی اور ہائی جین پڑھی تھی۔ ایسے انٹیکیوں سوالات سے بے حد احساس کمتری ہونے لگا۔

"قطعی مختلف ہوتی ہے۔ منٹوں میں بڑھتے ہیں ایسے بچے۔ ابھی دودھ پی رہے ہیں اور ابھی..." وہ کلیجے سے ابلتی ہنسی کو نہ روک سکیں۔

کبیر صرف کھنکار کے رہ گئے۔ یوں بیٹھے بیٹھے بیگم نہ جانے کہاں اڑ جاتیں۔ ان کی آنکھوں میں امنگیں ناچنے لگتیں ہونٹوں میں خون بھر آتا اور ایسے سمٹتیں کھنچتیں کہ کبیر بے آگ پانی بھڑک اٹھتے۔ اگر ان کا بس چلتا تو وہ ان کی کھوپڑی اتار کر بھکا چور کر دیتے اور ایک ایک خیال چن کر بیروں طرح مسل ڈالتے نیست و نابود کر دیتے۔ اماں جان ٹھیک ہی فرماتی تھیں کہ منہ زور گھوڑی قدم قدم پہ ٹھنیاں دیتی ہے۔ پالتو گدھا بھلی کہ کھڑ کھڑ زندگی کی گاڑی چلتی تو رہتی ہے یوں دم میں دباؤ دم میں الار نہیں ہوتی۔

کبیر نے اپنے کمرے کا دروازہ بند کیا لرزتے ہوئے ہاتھوں سے ٹیلی فون اٹھایا اور ڈاکٹر کوہلی کو کال کرنے لگے۔

"بھوک؟"

"کھل گئی ہے!"

"چہرہ؟"

"کھلا ہوا ہے!"

"گرگٹ؟"

"نہیں اب تکیہ کے نیچے گرگٹوں کی شکایت بھی نہیں۔"

"تو پھر؟"

"ایک نیا پیچ شاخہ، گٹر میں بچے!"

"جی کیا فرمایا...؟"

"پانی میں بچے۔ گھڑوں میں بچے... گل دان میں بچے!"

ڈاکٹر کوہلی مسکرائے۔ تین سال سے بیگم زیر علاج تھیں۔ گھر میں خاصی فراغت بڑھ گئی تھی۔ اب خیر سے شوہر بھی چلے بانس بریلی! نئی موٹر کا بیٹھا ہوا بھو!

"ڈاکٹر صاحب!" کبیر نے بڑے پر اسرار لہجے میں کہا۔

"فرمائیے۔"

"اگر... اگر میاں بیوی یعنی کہ عورت مرد پانی میں نہائیں تو..."

"جی" ڈاکٹر کوہلی نے ہنکارا بھرا۔ عجیب احمق انسان ہیں پانی میں نہیں تو کیا کھوبل میں نہائیں گے، خواہ وہ زن وشوہر ہوں یا بھینسیں!

"یہ پانی سڑتا رہے بجھتا رہے۔"

"ہوں۔" موٹر بھی نئے موڈل کی۔

"تو... اگر کچھ ساز گار کیمیکل مہیا ہو جائیں میرا مطلب ہے برتن میں۔"

"پانی کے برتن میں۔" ڈاکٹر کوہلی نے ٹھنڈے پانی کی بوتل کو دیکھا جو وہ وسکی میں ڈالنے کے لئے نکال کر لائے تھے۔

"بچہ بن سکتا ہے؟"

"جی؟" ڈاکٹر کوہلی اچھل پڑے۔

"سائنس دانوں نے ابھی زندگی کے بہت سے راز حل نہیں کئے...

اسے کیا آپ آرٹیفشل ان سیمینیشن کہیں گے یا کچھ اور؟"

ڈاکٹر کوہلی سمجھے وسکی کا گھونٹ کچھ بڑا مار گئے۔ پانی ملانے کے لئے بوتل اٹھائی ایک ننھا سا کھونسڑا اشفاف پانی میں انگڑائی لے رہا تھا جلدی سے انھوں نے بوتل رکھ دی۔ مگر ہمت کر کے وہ بڑی چھوٹی سی ہنسی ہنسے۔

"ارے کیا نئی بوتل کھولی ہے؟"

"ڈاکٹر صاحب آپ کے سر کی قسم ایک بوند بھی پی تو پیشاب ہی پیا ہو۔ میں تو صرف یہ پوچھ رہا تھا کہ ایسا ہو سکتا ہے۔ ابھی کچھ دن ہوئے میں نے کہیں ایک آرٹیکل پڑھا تھا کہ آرٹیفشل ان سیمینیشن بہت کامیاب ہوا ہے۔"

"وہ تو سمجھ میں آنے والی بات ہے... مگر..."

"اور کیمیکل کی مدد سے انسان بنانے کی بھی تگ و دو چل رہی ہیں۔"

"ہاں ابھی ابتدائی اسٹیج میں ہے۔"

"ممکن ہے تجربہ ایک دن کامیاب ہو جائے۔"

"ہو سکتا ہے۔"

"اگر قدرتی طور پر فرمینٹیشن اور ضروری اجزا ایک جا جمع ہو جائیں تو..."

"پاسبل تو ہے۔" ڈاکٹر کوہلی کی بغلوں میں پسینے کی بوندیں پھسلنے لگیں۔

"اوہ!"

"جی کیا فرمایا؟"

"تو پھر کس کام کی یہ ساری فیملی پلاننگ!"

"ایسی کوئی بات نہیں۔ اصل میں عام طور پر اس کا امکان تو نہیں، ویسے..."

"اے جی پھلکے ڈلوا رہی ہوں، اب آیئے ناکہ بس ٹیلی فون پر ہی چپک گئے۔" شریمتی جی نے پکارا۔

"ہاں ہاں، ضرور... کل..." ڈاکٹر نے ٹیلی فون بند کر کے ماتھے کا پسینہ قمیص کے کف سے پونچھا۔

"فینائیل!" وہ ایک دم چونک کر بولے۔

"جی؟ مٹر پالک دوں؟" شریمتی جی نے تازہ پھلکا تھالی میں پروس کر پوچھا۔

"گٹر میں فینائل... ہر جگہ فینائل۔" بھرے ہوئے پھلکے کے پیٹ میں انگلی گھس گئی ڈاکٹر کا جی جھلس گیا۔

پھر رات کو جب بیڈلیمپ بجھا کر شریمتی نے ان کی پنڈلیاں تھامیں تو فینائل کا ایک زبردست بھبکا ان کے دماغ پر چڑھ گیا۔

"آج سو جاؤ۔" گٹر میں کلبلاتے کلکاریاں مارتے مکوڑے ان کے بند پپوٹوں کے پردوں سے جھولتے رہے۔

"یہ آپ کا وہم ہے بیگم۔ تکیے کے نیچے گرگٹوں کی طرح۔"

بیگم نے ایک بند سا قہقہہ لگایا جی چاہا ہاتھ پکڑ کر لے جائیں اور وہ شاہ بلوط کا زرخیز پودا جو دوشالے کے تلے محو خواب ہے دکھائیں۔ دور کہیں اتنا حسین جسم کبھی دیکھا تھا زندگی میں۔ ابھی گیلے بدن بھاگتا ہوا ٹب سے نکلا اور دوشالے میں گھس آیا۔ چھونا مت ہاتھ جھلس جائیں گے۔

"فرض کیجئے ایسا معجزہ ہو جائے تو؟"

ڈاکٹر نے گم سم ہو کر کبیر کی طرف دیکھا۔ "شری متی جی ٹھیک ہی فرماتی ہیں کہ پاگلوں کے ساتھ مارتے مارتے ایک دن خود تنکے چننے لگو گے۔ اب اگر معجزہ ہوتا ہے تو کیا کیا جاسکتا ہے۔"

"پھر وہ اپنا کون ہوا؟"

"کون؟" دونوں پھر بدکے۔

"اپنا ہی ہوا نا!" بیگم نے لجا کر خود کو سمجھایا۔

نہ جانے کیوں ادا سے ایک طرف کو جھکی ہوئی گردن اور ہونٹوں پہ پراسرار مسکراہٹ دیکھ کر کبیر کے دل پہ آرے چلنے لگتے تھے۔ پر کاٹنے کے بعد بھی چڑیا اڑتی جائے تو کوئی کیا کر سکتا ہے۔ جب یوں بیٹھے بیٹھے وہ کسی خیالی محبوب کی بانہوں میں کھو جاتی تھیں تو انھیں وہ خیانت یاد آجاتی تھی جو بیگم نے ان کی امانت میں کی تھی۔ وہ نصیب کے کھوٹے تھے۔ ہمیشہ کلاس میں پیچھے ہر کھیل میں پیچھے، بیگم تک پہنچے تو گول ہو چکا تھا۔ ویسے داشتہ بھی انھیں خوب برتی ہوئی ملی تھی، مگر وہ دلہن تو نہ تھی۔

"اگر میرے گل دان سے نکلا تو ... میرا ہوا نا..."

کبیر نے زور سے اپنی کنپٹیاں دبائیں اور غم غلط کرنے چل دیئے۔

انھوں نے کھانے کی چیزوں سے لبریز ٹرے اٹھائی اور بوجھ سے لچکتی ہوئی کمرے میں چلی گئیں۔ چوکھٹ پہ قدم رکھتے ہی ٹرے ان کے ہاتھ سے چھوٹ پڑی۔

کبیر سناٹے میں کھڑے دو شالے کا پٹ اٹھائے اس نوخیز معجزے کو دیکھ رہے تھے جو چاروں ہاتھ پیر پھینکے بے سدھ سو رہا تھا۔ ان کا وزنی ہاتھ اٹھا اور صندلی بدن پہ چٹاخ سے پڑا۔

"نہیں نہیں، یہ میرا ہے..." وہ ساری چوٹیں اپنے جسم پر روکتی رہیں۔

"یہ سراسر بہتان ہے۔ افترا ہے۔ پڑوس کی بیلی کوٹھی والے جھوٹ بولتے ہیں۔ میری بات مانئے نا، پرسوں ہی تو گل دان سے اڈ کر میری بانہوں میں آیا ہے۔" وہ بکتی ہیں کوئی نہیں سنتا، کوئی نہیں سنتا۔"

چٹخے ہوئے گل دان کو وہ بانہوں میں سمیٹے آنکھیں موندے جھوم رہی ہیں۔ پھر گھسٹتے قدموں سے اٹھتی ہیں۔ غسل خانے میں اب بھی دودھیا پانی ٹب میں خاموش پڑا ہے جس میں وہ نہائے تھے۔ گل دان میں پانی بھر کے انھوں نے اس میں گل بنفشہ کا گچھا اڑس دیا۔ اور ہتھیلی پر ٹھوڑی رکھ کر بیٹھ جاتی ہیں۔

ہولے ہولے کمرے میں میٹھی میٹھی پراسرار خوش بو رینگنے لگتی ہے۔ کچے خون اور کالے دانوں کے چٹخنے کی بوجھل سوگندھ جیسی سوہڑ میں آتی ہے۔

اور ننھے ننھے بھورے ہاتھوں کے لمس سے ان کا سینہ جاگ اٹھتا ہے۔

▲▲

گداگر

مجید امجد

چلتے چلتے رک کر۔ جھک کر۔ ادھر ادھر بے بس نظروں سے دیکھنے والے۔
کبڑی بیٹھ اور پتھرائی ہوئی آنکھوں والے۔
بوڑھے بھک منگے۔ اس اپنی حیرانی کے زینے میں تو واقعی کتنا حیران نظر آتا ہے۔
جانے کس کے ارادے کی رمزیں اس تیری بے بسی کی قوت ہیں۔
پتھریلی روحوں کے صنم کدے میں جانے کون یہ کاسہ بہ دست کھڑا ہے!

تجھ کو دیکھ کے میرا جی اُس سے ڈرتا ہے۔
تیرے ڈرے ہوئے پیکر میں جس کی بے خونی جیتی ہے۔
کس دیسرج سے دھڑکتا ہوگا اس کا قلب کہ تو جس کا قالب ہے۔
اتنے سکون میں اس کے جتنے قصد ہیں، میں ان سے ڈرتا ہوں۔

تیرے وجود کو یہ بے کل پن دے کر، کس بے دردی سے۔ وہ
دلوں میں بھی ہمدردی کے درد جگاتا ہے۔ اور
ہم کو ترساں دیکھ کے شاید خوش ہوتا ہے۔

ابھی ابھی تو۔ نہیں کہیں۔ تو میری غفلت میں تھا۔
اب کہتا ہوں۔ مجھ کو میری آگاہی میں کب یہ بھیک ملے گی۔

وزیر آغا

پچھلے دنوں اردو کے ایک معمر نقاد نے جدیدیت کے بارے میں یہ انکشاف کیا کہ جدیدیت محض ایک میلان بلکہ میلانات کا مجموعہ ہے۔ اسے تحریک کا نام نہیں دیا جا سکتا اس لئے بھی کہ جدیدیت کے سامنے کوئی واضح نصب العین نہیں ہے اور نصب العین کے بغیر کوئی بھی میلان تحریک کے مقام بلند پر فائز نہیں ہو سکتا۔ میری رائے میں اس بزرگ نقاد کے یہ ارشادات نہ صرف جذباتی نوعیت کے ہیں بلکہ ایک خاص انداز میں سوچ بچار کرنے کا نتیجہ ہیں۔ ویسے بھی انھوں نے شاید جدیدیت کا اس کے پورے سیاق و سباق کے ساتھ مطالعہ نہیں کیا بلکہ اسے محض ترقی پسند تحریک کے لئے ایک خطرہ سمجھ کر اس سے ناراض ہو گئے ہیں۔ ان کی اطلاع کے لئے عرض ہے کہ کسی سیاسی یا نیم سیاسی تحریک کے لئے تو نصب العین، مینی فسٹو اور پارٹی لائن شاید ضروری ہو لیکن ایک خالص ادبی تحریک اس قسم کی باتوں سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ اس پر نہ تو کسی خاص رنگ کا بیبل لگایا جا سکتا ہے اور نہ اسے کلاس روم میں ریاضی کے سوال کی طرح حل کرنا ہی ممکن ہے ادبی تحریک تو ایک احساسی تجربے کا نام ہے لہٰذا جب تک اسے احساس کی سطح پر رکھ کر اس کا جائزہ نہ لیا جائے ایک عام ناظر کو اس میں تضادات اور گورکھ دھندے نظر آتے ہی رہیں گے۔

ایک سیاسی یا نیم سیاسی تحریک زیادہ سے زیادہ فرد کی زندگی کے سماجی رخ کو برانگیخت کرتی ہے جبکہ ادبی تحریک اس کی ساری شخصیت کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔ زندگی محض مادی وسائل کے حصول کا نام نہیں۔ اس کا منشا روح کا نکھار، تہذیبی رفعت اور تخلیقی سطح پر زندہ رہنا بھی ہے۔ گویا ایک ادبی تحریک فرد کی ساری شخصیت کو متاثر کرتی ہے جب کہ سیاسی یا نیم سیاسی تحریک اس کی شخصیت کے صرف ایک رخ کو۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو ترقی پسند تحریک اپنی افادیت کے باوصف ایک نیم سیاسی تحریک ہے اور جدیدیت ایک خالص ادبی تحریک! بلکہ جیسا کہ میں آگے چل کر عرض کروں گا۔ جدیدیت کی ہمہ گیر تحریک ہی سے ترقی پسندی کی شاخ پھوٹی اور پھر غذا کی کمی کے باعث مرجھا کر رہ گئی۔

جدیدیت ہر اس زمانے میں جنم لیتی ہے جو علمی انکشافات کے اعتبار سے انقلاب آفریں اور روایات و رسوم کی سنگلاخیت کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔ بات نفسیاتی نوعیت کی ہے۔ جب علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے اور نظر کے سامنے نئے افق نمودار ہوتے ہیں تو قدرتی طور پر سارا قدیم اسلوب حیات مشکوک دکھائی دینے لگتا ہے۔ مگر انسان اپنے ماضی کی نفی کرنے پر مشکل ہی رضامند ہوتا ہے اور اس کے لئے قدیم سے وابستہ رہنے کی کوشش کرتا ہے یوں اس کی زندگی ایک عجیب سی منافقت کی زد میں آ جاتی ہے۔ ذہنی طور پر وہ نئے زمانے کے ساتھ ہوتا ہے اور جذباتی طور پر پرانے زمانے کے ساتھ۔ تاریخ انسانی میں یہ نہایت نازک اور کرب ناک دور ہے جسے فن کے تخلیقی عمل ہی سے عبور کرنا ممکن ہے۔ ایسے دور میں فن کاروں کا ایک پورا گروہ پیدا ہو جاتا ہے جو انسان کے جذبے اور علم میں پیدا شدہ خلیج کو پاٹنے کے لئے تخلیقی اپج

اور اجتہاد سے کام لیتا ہے ـــــ اس طور کہ انسان کو ایک نیا وژن، ایک
نیا سماجی شعور اور ایک تازہ تہذیبی رفعت ودیعت ہو جاتی ہے اور وہ اعادے
اور تکرار کی مشینی فضا سے باہر آکر تخلیقی سطح پر سانس لینے لگتا ہے کسی بھی دور
میں فن کاروں کی یہ اجتماعی کاوش جو اجتہاد سے عبارت اور تخلیقی کرب سے
مملو ہوتی ہے، جدیدیت کی تحریک کا نام پاتی ہے۔ واضح رہے کہ جذباتی مراجعت
اور ذہنی پھیلاؤ میں جس قدر بعد ہوگا جدیدیت کی تحریک بھی اسی نسبت
سے ہمہ گیر اور توانا ہوگی تاکہ جذبے اور فہم میں ہم آہنگی پیدا کر کے انسان
کو دوبارہ صحت مند اور تخلیقی طور پر فعال بنا سکے۔

جدیدیت پر جو اعتراضات عام طور سے کیے جاتے ہیں ان میں مقبول
ترین یہ ہے کہ جدیدیت فرد کی تنہائی اور خواہش مرگ کو نمایاں کرتی اور "وابستگی"
کے رجحان کی نفی کرتے ہوئے فکر کی آزادی پر ضرورت سے زیادہ اصرار کرتی
ہے۔ مراد یہ ہے کہ جدیدیت میں اس قدر پھیلاؤ اور لچک ہے کہ یہ کسی نظریاتی
مینی فیسٹو تک کو خاطر میں نہیں لاتی نیز منزل کوشی کے میلان سے بھی یہ قطعاً
ناآشنا ہے۔ یہ اعتراض ایک ایسے ذہن کی پیداوار ہے جس نے فکری آزادی کے
حصول کے بجائے تابع مہمل رہنے کی آرزو کو ہمیشہ اہمیت دی۔ فکری آزادی کا
سفر نہایت کٹھن اور مصائب سے پر ہے۔ اور چوں کہ یہ سفر کسی بنی بنائی اور
پامال شاہ راہ پر طے نہیں ہوتا اس لئے اس کے علم برداروں کو تجربے کے کرب
سے بہر صورت گزرنا پڑتا ہے دوسری طرف وہ ذہن جو بھیڑ چال کو اس لئے قبول
کرتا ہے تاکہ اس کے واسطے سے اسے گلہ بان کا سایۂ عاطفت اور باڑے کا سایۂ
عافیت بہ آسانی حاصل ہو سکے، کسی ایسے اقدام کا مرتکب نہیں ہونا چاہتا جو
اس کی مفاد پرست طبیعت کے منافی ہو۔ چناں چہ وہ ہمیشہ مینی فیسٹو، مقصدیت
اور پارٹی لائن کی بات کرتا ہے اور منزل کوشی پر زور دیتا ہے تاکہ اس کی
شخصیت برقرار اور مستقبل محفوظ رہے۔ یہ بات بجائے خود بری نہیں اور
ایک خاص دور میں سماجی اعتبار سے شدید کارآمد بھی ہے لیکن اگر ادب
کی تخلیق کو اس "مقدس مقصد" کے تابع کر دیا جائے تو اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ
جب یہ دور ختم ہوگا تو اس کے ساتھ ہی وہ ادب بھی زیر زمین چلا جائے گا
جو اس دور کو لانے کے لئے ایک حربے کے طور پر استعمال ہوا تھا۔ جدیدیت
اور ترقی پسندی میں یہی فرق ہے کہ جدیدیت اپنے دور سے منسلک ہونے کے
باوجود زمان و مکان کی حد بندیوں سے ماورا ہے جب کہ ترقی پسندی زمان
و مکان سے اوپر اٹھنے کی باتیں کرنے کے باوجود زمانی طور پر مقید اور مکانی
طور پر منسلک اور وابستہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب جدیدیت سے روحانی
کشف کی صفت، ماورائیت کا رجحان اور داخلی سطح کے پھیلاؤ کو منہا کر دیا جائے
تو باقی جو کچھ بچے گا آپ اسے ترقی پسندی کا نام دے سکتے ہیں۔ میں یہ نہیں
کہتا کہ "باقی جو کچھ بچے گا" کی اہمیت صفر کے برابر ہے بلکہ حقیقت یہ ہے
کہ اس میں سماجی شعور، طبقاتی استحصال کا احساس، ایک بہتر اور خوب تر مادی زندگی
کا خواب ـــــ یہ سب کچھ موجود ہے اور تاریخ کے ایک محدود دور میں
ان چیزوں کی افادیت سے کوئی انکار نہیں کرسکتا۔ میرا موقف فقط یہ ہے کہ
جدیدیت ایک وسیع اور کشادہ تحریک ہے جس میں سماجی شعور کے علاوہ
روحانی ارتقا، تہذیبی نکھار اور تخلیقی سطح بھی شامل ہے جب کہ ترقی پسند تحریک
نے اس بڑی تحریک کے محض ایک مفید مطلب پہلو کو "کل" سے کاٹ کر الگ کیا
ہے اور اسے ایک سیاسی مقصد کے حصول کے لئے استعمال کرنے کی کوشش
کی ہے لیکن چوں کہ ادبی مسلک، نظریاتی وابستگی کے تصور سے ملوث ہونا پسند
نہیں کرتا اس لئے یہ تحریک اپنے مقاصد میں پوری طرح کام یاب نہیں ہوسکی۔

اردو ادب میں جدیدیت کی تحریک بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں
شروع ہوئی مگر اس سلسلے میں بہت سی غلط فہمیاں موجود ہیں بعض لوگوں کا
خیال ہے کہ جدیدیت کا آغاز "انگارے" کی اشاعت اور پریم چند کے خطبے سے
ہوا اور اس لئے جتنے جدید رجحانات بعد ازاں سامنے آئے وہ سب ترقی
پسند تحریک ہی کی دین تھے۔ یہ خیال کچھ ایسا صحیح نہیں ہے حقیقت یہ ہے
کہ "انگارے" کی اشاعت سے قبل ہی جدید رجحانات اردو ادب میں داخل
ہو چکے تھے۔ ان کی ابتدا تو اسی وقت ہو گئی تھی جب مولانا حالی نے "پیروی
مغربی" کا اعلان کر کے ادبا کو ایک محدود ماحول سے باہر جھانکنے کی ترغیب
دی تھی۔ مگر جب حالی کے بعد اقبال نے واقعتاً باہر جھانک کر دیکھا اور شعر
کی تخلیق میں اپنی ذات کی اس کشادگی کو بروئے کار لائے جو مغربی اور مشرقی
علوم کے مطالعہ سے انھیں حاصل ہوئی تھیں تو اردو ادب میں جدیدیت کے

لئے راہیں ہموار ہونا شروع ہوگئیں۔ دراصل اقبال کے ہاں جدیدیت کا سارا مواد موجود تھا۔ اقبال کی ان انگریزی تقاریر کو پڑھیں جو انھوں نے ۱۹۳۰ کے لگ بھگ کیں تو حیرت ہوتی ہے کہ انھوں نے کس طرح مغربی علوم کے جدید ترین نظریات پر نہ صرف عبور حاصل کر لیا تھا بلکہ انھیں پورے اعتماد سے بیان کرنے پر بھی قادر تھے۔ اقبال کا اسلوب ایک انوکھا تجربہ ہے جو نہ تو اقبال سے قبل ہی موجود تھا اور نہ ان کے بعد ہی جس کی تقلید ہو سکی۔ مگر بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں میرا جی، راشد، تصدق حسین خالد اور ان سے پہلے عظمت اللہ نیاز اور یلدرم نے ایک نئے ذہنی رویے اور ایک تازہ لہجے میں بات کرنے کا آغاز کر دیا تھا۔ "انگارے" کی اشاعت کو اس MODERN SENCIBILITY کے متعدد نشانات میں سے محض ایک تو قرار دیا جا سکتا ہے، لیکن اس کے بارے میں یہ کہنا غلط ہوگا کہ یہ جدیدیت کا نقطۂ آغاز بھی تھا۔ اس لئے بھی کہ اس کے معمولی معیار کے مندرجات یقیناً اس قابل نہیں تھے کہ وہ ادب کے دھارے کا رخ موڑ سکتے۔ چناں چہ دیکھنے کی بات ہے کہ اس زمانے میں "ترقی پسندی" کا لیبل اس مفہوم میں بہت کم استعمال ہوا جو آزادی کے بعد ترقی پسندوں کو بہت عزیز تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں تمام جدید رویے کے حامل ادبا کو بڑے التزام کے ساتھ "باغی" اور طنزاً "ترقی پسند" کہا جاتا تھا۔ (اس زیر لب مسکراہٹ کے ساتھ کہ یہ معاشرے کے بجائے اپنی ترقی کے خواہاں ہیں۔) اور اس سلسلے میں شاید بہت کم لوگ فیض، میرا جی، راشد، کرشن چندر، منٹو، یوسف ظفر، مجید امجد، قیوم نظر، ظہیر کاشمیری، مجاز، جذبی، بخت سنگھ، سلام مچھلی شہری اور منیب الرحمن میں کوئی فرق محسوس کرتے تھے۔ ان کی نظروں میں یہ سب لوگ "ترقی پسند" تھے۔ یعنی ادب کی قدیم روایات اور معاشرے کے مروج نظام کے باغی تھے۔ چناں چہ اس ابتدائی دور میں "ترقی پسندی" کی ترکیب تو اردو زبان میں داخل ہوئی اور اشتراکی نقطۂ نظر کی اشاعت کے سلسلے میں بعض ناقدین کے بیانات بھی بڑے پیمانے پر نشر ہوئے لیکن خالص تخلیقی سطح پر یہ سارا دور جدیدیت کی ابتدا اور ترویج ہی کا دور تھا۔ البتہ آزادی کے بعد جدیدیت کی اس وسیع اور ہمہ گیر تحریک کے اندر سے اصل اور خالص ترقی پسند تحریک نے باہر آ کر کچھ عرصہ کے لئے کہرام بپا

کر دیا۔ میں اس تاریخی واقعہ کا مفصل ذکر کر کے آپ کا وقت ضائع کرنا نہیں چاہتا مگر میں یہ ضرور کہوں گا کہ بھارت اور پاکستان دونوں ملکوں میں اس تحریک کو بعض سیاسی اذہان نے آلۂ کار بنایا اور ادب میں مقصدیت، تنگ نظری اور تعصب کو اس قدر ہوا دی کہ کسی ترقی پسند رسالے میں کسی غیر ترقی پسند ادیب کی تخلیق کا چھپنا ایک بدعت متصور ہونے لگا۔ خیر اس پر تو افسوس نہیں، افسوس اس بات پر ہے کہ ادیب اپنے مسلک کو خیرباد کہہ کر سیاست اور نظریے کی ہنگامی سطح پر اتر آیا اور درانتی، ہتھوڑے اور خونی سویرے کا ورد کرنے لگا۔ تاہم جلد ہی اکثر ادبا کو اس بات کا احساس ہونے لگا کہ ادب کی اپنی مملکت اور اپنے اصول ہیں اور وہ ایک آزاد فضا ہی میں پنپ سکتا ہے۔ چناں چہ سیاسی مسلک ادبی مسلک کے مقابلے میں بتدریج مدھم پڑتا چلا گیا اور بالآخر ایک بڑی حد تک ادبی مباحث سے خارج ہو گیا۔ ترقی پسند تحریک بجھ گئی اور جدیدیت کی ہمہ گیر تحریک اس حادثے کو برداشت کرنے کے بعد دوبارہ پر پرزے نکالنے لگی۔ مگر اب اس تحریک میں کچھ مزید گہرائی پیدا ہوئی اور سنگلاخیت کے خلاف جدید ذہن کا رویہ کچھ اور بھی نکھر آیا۔ میں ذاتی طور پر ترقی پسند تحریک کا اس لئے قائل ہوں کہ ایک تو اس نے سیاسی اور سماجی پہلوؤں کو بہت زیادہ اہمیت دے کر جدیدیت کو مزید کشادگی سے ہمکنار کیا اور دوسرے اپنی سنگلاخیت، مشینی انداز اور اس کے متوقع حشر کا منظر دکھا کر جدیدیت کو ایک وسیع سطح نظر کی قدر و قیمت کا احساس دلایا۔ بہرکیف ترقی پسند تحریک پس منظر میں چلی گئی تو جدیدیت ازسرنو مستعد ہو گئی۔ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اس تحریک کا احیا ہوا اور اس سلسلے میں مولانا صلاح الدین احمد کے "ادبی دنیا"، کے دورِ ہفتم اور اکادمی پنجاب کے سلسلۂ اشاعت کتب نے جو کردار ادا کیا وہ کسی سے مخفی نہیں ہے۔ ادبی دنیا نے نہ صرف بکھرے ہوئے سینئر جدیدیت پسند ادبا مثلاً مجید امجد، یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی، ضیا جالندھری، عارف المتین، محمد صفدر، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی، بلراج کومل، ریاض احمد، رام لعل، شاد امرتسری، انجم رومانی، غلام الثقلین نقوی، رحمان مذنب، شہزاد احمد، شاذ تمکنت اور منیب الرحمن وغیرہ کو ایک ہی پلیٹ فارم پر جمع کیا بلکہ شکیب جلالی، شہریار، محمد علوی، کمار پاشی، محمود شام، توصیف تبسم، کرشن ادیب، بشر نواز، قاضی سلیم، اعجاز فاروقی، حمید الماس، عرش صدیقی،

محمود سعیدی، نذیر ناجی، فتح محمد ملک، محمود ایاز، عتیق حنفی، ناصر شہزاد، مصحف
اقبال توصیفی، بانی، مراتب اختر، فضیل جعفری، آفتاب اقبال شمیم، شہاب جعفری،
غلام جیلانی اصغر، سلیم الرحمٰن، ادیب سہیل، سیف زلفی، احمد ہمیشی، تبسم کاشمیری
اور متعدد ایسے باصلاحیت ادبا اور شعرا کو بھی متعارف کرایا جن میں سے کئی
ایک نے آگے چل کر جدیدیت کے سلسلے میں نام پیدا کیا۔ مگر اب جو اس تحریک کا
احیا ہوا تو اس میں زندگی کی تہذیبی اور ثقافتی سطح کا ایک گہرا شعور بھی
شامل تھا۔ نیز اس شعور کے واسطے سے زبان اور لہجے میں بھی ایک نمایاں تبدیلی
پیدا ہو گئی تھی۔ یہ تبدیلی نثر کو شعری زبان کے غلبے سے نجات دلانے اور شاعری
کو قدیم غزلیہ لہجے کے تسلط سے آزاد کرنے کے متعلق تھی۔ چناں چہ اس کے نتیجے
میں تخلیقات پر سے غیر ضروری بوجھ اترا، تنقیدی شعور جدلیاتی سائنٹفک مزاج
کو عبور کر کے تہذیبی جزر و مد اور عمرانی عناصر سے قوت اخذ کرنے لگا۔ اور
موضوعات میں تنوع اور تہہ داری کا کچھ اضافہ ہو گیا۔ گویا جدیدیت کی تحریک
جسے راشد نے سیاسی شعور، میرا جی نے ذات کا عرفان اور ترقی پسند تحریک نے
سماجی شعور عطا کیا تھا۔ اب ثقافتی گہرائی اور تہذیبی وسعت سے آشنا ہوئی اور
اس کے لہجے میں ایک نمایاں ارتقائی تبدیلی کا احساس ہونے لگا۔ تاہم اس
دور میں جدیدیت کے اندر سے برہم نوجوانوں کی ایک تحریک (خاص طور پر
پاکستان میں) بالکل اسی طرح لپک کر باہر آ گئی جیسے خالص ترقی پسند تحریک
آئی تھی۔ ان نوجوانوں نے بغاوت کو اس کی انتہا تک پہنچا دیا۔ وہ نہ صرف
ABSURDITY کے قائل تھے بلکہ زبان کی مبادیات کو بھی تبدیل کر دینا
چاہتے تھے۔ کچھ عرصہ تک تو ایسی گرد اڑی کہ اس تحریک کو پہچاننا بھی مشکل تھا۔
لیکن جب ملک میں سیاست بحال ہوئی تو اس کا اصل مزاج نکھر کر سامنے آ گیا۔
چناں چہ یہ کھلا کہ دراصل یہ تحریک تو "نو ترقی پسندی" کی ایک صورت تھی اور
اس کا مقصد ABSURDIY کے حوالے سے "قدیم" کو ریزہ ریزہ کرنا تھا
تاکہ ایک خونی انقلاب کے لئے زمین ہموار ہو سکے۔ مگر اب نقاب کشائی کے
بعد اس تحریک کے لئے اپنی انفرادیت کو برقرار رکھنا مشکل تھا اس لئے وہ
ترقی پسندی کے سابقہ میلان میں ضم ہو کر ختم ہو گئی۔ آج کل یہ نوجوان ادب
کی باتیں کم کرتے ہیں اور سیاسی موضوعات پر اپنی نئی نویلی سیاسی بیداری
کا ذکر کرنے پر زیادہ مائل ہیں۔ بہر حال ہمیں ان نوجوانوں کا ممنون ہونا چاہئے
کہ انھوں نے کم از کم اردو ادب پر رحم کھا کر اسے آزاد تو چھوڑ دیا ہے۔ مگر بزرگ
ترقی پسند ادبا ان نوجوانوں کی سادہ لوحی پر ہنستے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ
ادبا کو طبقاتی تقسیم کا سائنٹفک شعور دلایا جائے۔ اس لئے نہیں کہ وہ ادب
کو چھوڑ کر سیاست میں ٹانگ اڑانے لگیں بلکہ اس لئے کہ وہ تین ہفتے کے اس
کورس سے گزر کر ایسا مقصدی ادب پیدا کر سکیں جو انقلاب لانے میں ممد ہو۔ میرے
نزدیک نوجوان نو ترقی پسندوں کا رویہ نسبتاً زیادہ حقیقت پسندانہ ہے۔ وہ
اپنے مقصد کے حصول کے لئے ہر قسم کی بیساکھی کو تج دینے پر مائل ہیں۔ جب کہ
بزرگ ترقی پسند ادب کی آڑ میں "میدان عمل" سے دور رہنے کا جواز تلاش
کر رہے ہیں۔

بہر کیف نو ترقی پسندی کی تحریک نے سیاسی مسائل کو خود پر پوری
طرح مسلط کر کے ادب سے اپنا رشتہ توڑ لیا ہے۔ جب کہ جدیدیت کی تحریک خالص
ادب کے موقف کو آگے بڑھا رہی ہے نیز وہ اس بات کو بہ نظر تحقیر دیکھنے پر مصر
ہے کہ ادب کو طبقاتی شعور کی ترویج کے لئے ایک لاؤڈ سپیکر کی طرح استعمال
کیا جائے۔ ▲▲

غزلیں

مجتبیٰ رضوی

ہزار رنگ سہی، پھر بھی ہے چمن یک رنگ
کہ ہر لباس میں ہے تیرا بانکپن یک رنگ

نظر کو جنبش دردِ ظہور اگر مل جائے
تو پھر ہیں خار و گل و سنگ و یاسمن یک رنگ

بچھائے خوف و طمع نے بساطِ رد و قبول
اے الٹ دو تو ہیں خلعت و کفن یک رنگ

وہی تعصبِ مشرب، وہی تکبرِ زہد
کرو جو غور تو ہیں شیخ و برہمن یک رنگ

عجب کہ عقل کی فطرت میں اجتماع نہیں
کبھی ہوئے ہی نہیں اہلِ علم و فن یک رنگ

مزاج اہلِ خرابات میں نفاق کہاں ؟
اس انجمن میں ہیں یارانِ انجمن یک رنگ

کبھی تھے برسرِ پیکار خیر و شر مگر آج
غضب یہ ہے کہ ہیں یزدان و اہرمن یک رنگ

نہیں ہے قافلہ والو تمھاری خیر کہ اب
ہیں میرِ قافلہ و دزدِ راہ زن یک رنگ

کہاں کسی کو مقدر ہے یہ ملا رضوی
کہ قدر داں ہو وطن اور ہم وطن یک رنگ

مظہر امام

دھار تیز ہے کتنی، رکھ کے انگلیاں دیکھوں
دل کا فائدہ دیکھوں، جان کا زیاں دیکھوں

ساتھ لے کے آیا ہوں اب انھیں کی تلوار
اک ذرا یہیں رک کر رنگِ دشمناں دیکھوں

پھر نہ یہ ہوا رک جائے، بیچ میں نہ ٹھہر اگ جائے
جنگلوں کے جلنے کا دور سے سماں دیکھوں

دوسروں کا قصہ بھی اب نیا نہیں لگتا
کون سا ورق الٹوں، کس کی داستاں دیکھوں

پُرسکون گھر میں بھی، کیا وہی ہے ہنگامہ ؟
اس طرف سے جب گزروں، بند کھڑکیاں دیکھوں

زندگی کی لہروں میں آگ تلملاتی ہے
کس کی کشتیاں دیکھوں، کس کا بادباں دیکھوں

دور تک مکینوں کے نقشِ پا نہیں ملتے
کون سا کھنڈر دیکھوں، کون سا مکاں دیکھوں

اب تو ان مناظر کی شکل ہی نہیں بنتی
آنکھ میں لہو لگ جائے میں جہاں جہاں دیکھوں

نقش ثانی

اعجاز فاروقی

میرا جسم، اک نیلی پھیلتی گہری جھیل
اس میں چنچل لہروں کے ہر لحظہ گھٹتے بڑھتے سایوں کا اک آواگون
اس میں ہر دم تیرتے کالے سرخ کنول
جن کی سرخی میرے ہونٹوں پر اک سیاہی بن کر پھیلے
اس کے اندر منہ کو کھولے آگ اگلتے لال پہاڑ
جن پر بھولی بیلی چڑیا لوہے کے پنجرے میں بند
اس کے اوپر میٹھی ٹھنڈی کہر کی ایک موٹی سی تہ
جس میں روشن کرنیں داخل ہوں تو برف کے گالے بن کر برسیں

اس کے باہر جاؤں تو تیروں کی ایک بوچھاڑ
چاروں سمت سے بڑھتی تیز شعاعیں
جن کے مقناطیسی نیزے میرے بدن کو چھلنی کر دیں
میرا تارِ نظر لوٹے تو میرے جسم میں ایک انی بن کر چبھ جائے
میری ہی آواز میرے کانوں کے گنبد میں کڑکے

میں اپنی ہی خوش بو کو سونگھ کے "آدم بو" چلاتا ہوں
جس پر ہاتھ اٹھاؤں وہ میرا ہی سر ہو

کون تھا جس نے پانی، آگ، ہوا اور مٹی سے تخلیق کیا
وہ نقش اول
جو اب ریزہ ریزہ ہو کر بکھر گیا ہے
کون ہے جو تخلیق کرے گا
ٹھاٹھیں مارتے بہتے پانی، شعلہ خیز بھڑکتی آتش، چیختی صرصر، بیٹھتی دھنسی مٹی سے
اک نقش ثانی

افسانہ نگار اور جانب داری کا اعلان

انور سجاد

سارتر کسی جگہ لکھتا ہے "ادیب کا قلم اس کا ہتھیار ہے"۔ یعنی جس طرح قومیں یا قوموں کے افراد اپنے حقوق منوانے کے لئے یا اپنے حقوق حاصل کرنے کے لئے یا اپنے حقوق کی حفاظت کے لئے بحث و تمحیص اور گفتگو کے بانجھ پن سے عاجز آکر آخر کار ہتھیار اٹھانے میں اپنی نجات جانتے ہیں۔ اسی طرح ان ہی میں سے وہ شخص جس کا ذریعۂ نجات تحریر ہے، قلم کو سنبھالتا ہے اور یہی اس کا ہتھیار بن جاتا ہے۔ میں سارتر کی اس بات کو انصاف کی بات جانتا ہوں، اس میں سچ کو پہچانتا ہوں۔ لیکن سارتر کی یہ بات پیرس کی ٹھٹھری ہوئی راتوں میں اس کی سٹڈی میں جلتے ہوئے ہیٹر کے سامنے آرام کرسی پر بیٹھے مجذوب کی بڑ کی طرح ذہن میں ختم نہیں ہو جاتی۔ یہ بات اس عمل کا رد عمل ہے جو اپنی آزادی کے لئے لڑنے والی یا اپنی آزادی کی حفاظت میں سینہ سپر قوموں کے ضمیر کے ساتھ اپنے ضمیر کو ہم آہنگ کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ بات پھر بھی یہاں ختم نہیں ہوتی بلکہ وہ کاغذ کے میدان میں اپنی جنگ کو عمل کی دنیا میں دیکھنے کے لئے "ماؤسٹ" پمفلٹ لے کر سڑک پر کھڑا ہو جاتا ہے اور گرفتار ہو جاتا ہے۔

کیا سارتر کا یہ کہنا کہ "ادیب کا قلم اس کا ہتھیار ہے" کافی نہیں تھا؟ کیا لکھنے کے میدان میں اس کے قلم کے وار، اس کے لفظوں کے حملے کافی نہیں تھے؟ کیا اس کے بیانات، ڈرامے، مضامین، کہانیاں، ناول جو ہزارہا صفحوں پر پھیلے ہوئے ہیں، سارتر کی جنگ جیتنے کے لئے کافی نہیں تھے، اگر تھے تو وہ کیا وجہ ہے جس نے سارتر کو کبھی طالب علموں، مزدوروں کے جلسے جلوسوں میں، کبھی ہڑتالوں میں اور کبھی جبر و استبداد کے خلاف مختلف صورتوں میں گلیوں بازاروں میں لا کھڑا کیا؟ سارتر کی وہ کون سی مجبوری ہے جو اسے اپنے پلش ڈرائنگ روم سے گھسیٹ کر بازاروں میں ماؤسٹ پمفلٹ تقسیم کرنے لے آتی ہے؟ کس دباؤ، کس طاقت کے تحت اس کا ذاتی تجربہ اس کے ذاتی مسئلے کی حدود کو پھلانگ کر اجتماعی مسئلہ، قومی مسئلہ، بین الاقوامی مسئلہ بن جاتا ہے؟ ظاہر ہے اس لئے کہ وہ ڈرائنگ روم رائٹنگ یا ٹیبل ٹاک کو کافی نہیں سمجھتا بلکہ اجتماعی حوالے سے اپنی ذات کا شعور حاصل کرنے کے لئے (یا اس کے برعکس)، وہ انصاف کی تلاش، حق کی جستجو میں اپنی سوچ کو عمل کے میدان میں اپنی ذات کی شمولیت (INVOLVEMENT) کے حوالے سے زندگی کے عمل اور عملی زندگی کی کسوٹی پر پرکھتا ہے۔ پرکھ کی یہی نیت یہی کوشش، پرکھ کا یہی عمل اس کے قول اور فعل، اس کی تحریر اور زندگی کرنے کے عمل میں تضادات و تفریقات کو مٹا دیتا ہے۔ اس کا لفظ اور اس کا عمل ایک قالب میں ڈھل جاتا ہے۔ سارتر، جو حرکت اور زندگی کے بنیادی دائرے (CYCLE) میں گھومتا ہے ـــــ ذات، ادب، اجتماع اور ذات ـــــ یہی دائرہ آج کے ادیب کی ذات، تحریر اور ضمیر کو جاننے کا ذریعہ ہے۔ مجھے کچھ پتا نہیں تجریدیت کیا ہے، سرئیلزم کیا ہے، ڈاڈا ازم کیا ہے۔ یہ مسائل کوئی مسائل نہیں۔ اگر آپ انھیں مسائل بنانے پر بضد ہیں تو میں انھیں قطعی فروعی سمجھتا ہوں۔ مجھے کوئی سروکار نہیں کہ انتظار حسین اپنی بات کہنے کے لئے کون سے ازم کو کام میں لاتا ہے، سیمبلسٹ ہے، تجریدی ہے یا اساطیر کو نئے معنی پہناتا ہے۔ میرے ذہن میں سوال تو یہ اٹھتا ہے کہ انتظار حسین جو بقلم خود حق و انصاف کو اپنی مختلف انداز کی تحریروں کے ذریعے ڈھونڈنے یا ان کی نشان دہی کرنے کی کوشش کرتا ہے، اس وقت کہاں تھا جب اس کے ساتھی، خاص طور پر صحافی ساتھی حق و انصاف کی جستجو میں قلم کاغذ کے ہتھیاروں سے لیس، دفتروں گھروں سے نکل آئے تھے؟ میرے ذہن میں یہ سوال کبھی نہ پیدا ہوتا۔ اگر انتظار کی کسی تحریر، کسی حرکت سے ظاہر ہوتا کہ وہ حق و انصاف کی تلاش یا اس کی نشان دہی اپنے ساتھیوں کے اختیار کردہ طریقے کے مخالف طریقے سے کرنا چاہتا ہے یا کر رہا ہے۔ اس کے قلم سے یا اس کی زبان سے (کم از کم میری آنکھوں نے دیکھا نہ کانوں نے سنا)

ایک جملہ ایک لفظ بھی صحافیوں کی ہڑتال، اپنے حقوق منوانے کی جدوجہد کے خلاف یا حق میں نہ نکلا۔ جلسے جلوس، ہڑتالوں کی صورت ان کا جسمانی طور پر ساتھ دینا تو بہت بعد کی بات ہے۔ وہ (معنی خیز) خاموشی کی یہ سلیمانی ٹوپی پہن کر ٹی ہاؤس سے بھی کافی عرصے کے لئے غائب ہو گیا جہاں اپنے دوستوں، ساتھی ادیبوں سے باقاعدہ ملنا اس کا معمول تھا۔ اپنے پیشہ ور ساتھیوں سے نہ سہی لیکن ادیب شاعر دوستوں سے تو اس کی یہ ملاقاتیں جاری رہنی چاہئے تھیں۔ کیا یہ انتظار کے لئے GUILT کا مسئلہ تھا کہ وہ اس اہم عصری مسئلے پہ اپنے خیالات کا اظہار کرنے سے گریز کی صورت اپنے اڈوں سے بھی غائب ہو گیا؟ کیا انتظار کی حق و انصاف کی خواہش، تلاش اور جستجو اس کا ذاتی مسئلہ ہے (یا تھا)؟ ذاتی تجربے کے حوالے سے ذاتی مسئلہ؟ اگر ہے تو وہ اس کا زندگی کرنے کے عمل میں ثبوت دینے سے گریزاں کیوں رہتا ہے؟ ممکن ہے انتظار اپنے ذاتی تجربے کو، ذاتی مسئلے کو اجتماعی حوالے سے زندگی کرنے کے معنوں میں ضروری نہ سمجھتا ہو۔ اس کے لئے یہی کافی ہو کہ اس کا میدان کاغذ ہے اور قلم ہتھیار، لیکن جب اس کا ذاتی مسئلہ، اجتماعی مسئلے کی صورت اختیار کرتا ہے تو اس اجتماعی مسئلے کی اجتماعی صورت اظہار جو کہ جلسے جلوسوں اور اجتماع کی دوسری صورتوں میں ظاہر ہوتی ہے، کیوں اس کی ذات کو، اس کے وجود کو گھسیٹ کر بازار میں نہیں لاتی (یاد رہے اس کے "مشرق" اخبار کے کالم صحافیوں کی جدوجہد کے درمیان ہمیشہ سے بھی زیادہ NON COMMITTAL تھے۔) تو اس کی کہانیاں سچی ہیں اور وہ خود سچا نہیں ہے اور یا اس کی تحریریں مصلحت کوش ہیں اور وہ خود سچا ہے؟ دونوں صورتوں میں انتظار کے مقدر میں سوائے GUILT کے اور کچھ نہیں آتا۔ اب چاہے اس کی تحریریں سمبلسٹ ہوں، تجریدی ہوں، کلاسیکی ہوں یا اکیڈیمک رئیلسٹ، میرے لئے بودی ہو کر رہ جاتی ہیں کہ مجھے اس کی ذات کا ادراک اس کی کہانیوں کے حوالے سے یا اس کی تحریروں کا ادراک اس کی ذات کے حوالے سے اس کی زندگی کرنے کے ڈھنگ سے نہیں ہوتا۔ میری سمجھ میں نہیں آتا وہ دائیں ہے یا بائیں۔ درمیان میں چلنے والے کی نیت مشکوک ہوتی ہے، باقی رہے "گنگا گئے تو گنگا رام اور جمنا گئے تو جمنا داس" کی قبیل کے لوگ یا روایتی اچھائیوں برائیوں کی صدیوں پرانی دلدل میں پھنسے ہوئے دانش ور جن کے ایک ایک لفظ کا ادراک سوجھ کی ایک ایک جھپکی میں ہوتا چلا جاتا ہے تو ان کے لئے میری یہ بات، میرے یہ سوال پھر ابلاغ کے مسائل لا کھڑا کریں گے کہ ان کے نزدیک ان کی تخلیقات ہی دراصل افسانوی ادب ہیں باقی سب خرافات، کہ ان کہانیوں کا ابلاغ نہیں ہوتا — لیکن اب بات وہاں پر ختم نہیں ہو سکتی، ہو گی نہیں کہ گنگا رام، جمنا داس اور مصلح قوم، اخلاقیات کے علم برداروں کی گنگارامی اور جمنا داسی کی نشان دہی کی جا چکی ہے، ان کی کھوکھلی، بے بنیاد اخلاقیات کو ان ہی کی کھودی ہوئی منافقتوں اور مصلحت کوشیوں کی قبروں میں اتارنے کی تیاریاں کی جا چکی ہیں۔ زمانہ منصف ہے۔ بات اب یہاں تک پہنچے گی کہ آیا وہ کہانی جو لکھی گئی، کیا اس کے لکھنے والے کے ذاتی تجربے نے ذاتی مسئلے کی صورت اختیار کی؟ اگر ذاتی مسئلے کی صورت اختیار کی تو کیا وہ اجتماعی مسئلہ بنا؟ قومی مسئلہ بنا؟ اگر ایسا نہیں ہوا ہے یعنی لکھنے والے کی عملی زندگی میں اس کی کہانیوں کا پرتو نہیں تو اس ادب کا زندگی کے ساتھ کوئی تعلق نہیں، اس زندگی کا ادب کے ساتھ کوئی تعلق نہیں، محض منافقت ہے، چاہے اس کا ابلاغ ہی کیوں نہ ہوتا ہو۔ وہ ادب متعفن ادب ہے، چاہے اس کا ابلاغ فوراً ہی کیوں نہ ہوتا ہو، چاہے اس کی خام کوئی بھی کیوں نہ ہو۔

یہی ادب جدید ادب ہے، یہی ادب زندہ ادب ہے۔ دائرے میں حرکت ہی تخلیق کا ازلی اور ابدی اصول ہے۔ ان کے ذاتی مسائل، اجتماعی مسائل کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جو پھر ان کی اپنی ہی ذات کی نشان دہی کرتے ہیں۔ کبھی کبھی ان سر پھروں کے ہاتھ ان چہروں کو بھی نوچ لیتے ہیں جنھوں نے ماسک تو جیسس کرائسٹ کے پہن رکھے ہیں لیکن ہیں جیوڈاس اسکاریوٹ جو تجرید، سمبلزم اور مغربی فلسفوں کی امپورٹ وغیرہ ایسے الزام دے کر اصل مسائل سے توجہ ہٹانے کی کوشش میں مصروف رہتے ہیں اور جو اس ملک میں امپیریلسٹ طاقتوں اور نو آبادیاتی نظاموں کے دلال ہیں۔ ◢◢

کابوس

اکرام باگ

اس افسانے (اس قسم کی مخصوص ٹیکنک کو میں "افسانے کو نظمانا" کہوں گا) میں میرا اپنا کوئی تخلیقی لفظ نہیں ہے۔ تمام الفاظ احمد ہمیش کی تجدید[۲،۲۱]، بلراج کومل کی "سفر مدام سفر" کی کچھ نظموں اور افتخار جالب کی "قدیم بنجر" سے کمپوز کئے گئے ہیں اور انھیں کبھی ایک سے زائد بار اخذ بھی کیا گیا ہے۔ (ا۔ب۔)

قدیم بنجر میں آج رات کے ٹھیک آٹھ بجے: ایک عرصے قدامت پسند کابوس تیشۂ درشیشہ کلوروفل نگلنا شروع کیا ہے۔ ......

اپنے گھروں کے گرد ہم نہیں جانتے یہ سب کیوں ہوا؟

خود فریبی کے عنکبوتی جھکتے جالے کو محض معکوس اور اندھی فنا کی یلغار کے مقابل ایمان نہ کرنے کے غم میں ہم قانون بن گئے تھے۔، سال سے روگ، گھن، ادھورے مکان، قانون، شہر، دوشیزگی، غلیظ خون، بے حسی اور قدامت کی سخت گیر تکرار جانے پہچانے سیاہ سورج کے درمیان ہو رہی ہے۔

دہلی: فی الوقت زہر خاموش نرگسیت کی گدلی بیلاہٹوں کو اوڑھے گلی گلی تلملا رہا ہے۔ چہار سو تاریکی کا دیٹ نام ہے جس میں ہم پہلی بار نہیں ملے ہیں۔ کبھی کبھی ایک جاں گسل دھندلی سی نڈھال کھرکھراہٹ اس تیرہ فضا میں کانپتی ہے اور تعبیر کی حق تلفی روشنی ذہن کے تمام حکایت آشوب راستوں میں پھٹ رہی ہے... تولئے میں لپٹی رونقیں، فٹ پاتھ، روشن کنکریٹ، سڑکیں، آنگن، مجلوق چہرہ...... ساری چیزیں ہاتھ منھ دھو چکی ہیں۔

چہار جانب سکوت۔

گرم آوارگی سے محروم جیب، ہواؤں میں غوطہ زن ہے۔ پانی برس چکا ہے۔ رگ و پے میں وقت کے عذاب لمحات کی آمد و رفت رک گئی ہے۔ 'عجیب اعلان سن رہے ہو؟' کوئی آواز تھی۔ جانے کیا بات ہے کہ سفر کی اضافی یادیں، محدب راہوں کی خوابیدگی اور اٹھتے قدموں کی آہٹیں... ہر گھڑی یہ گمان ہوتا ہے کہ ہم کسی اور طرف ہی نکل آئے ہیں۔

'ہم کہاں ہیں؟'۔ دھیرے سے اسفنج پھیر کر پسینہ پونچھ ڈالو۔

سفر تھمتا نہیں ہے۔

اس وقت سفر میں چلنے کا مطلب یہ بھی تھا کہ مبادا دم بہ خود دائمی تعبیر کے محدود دھلنے کا دھواں دبا دیا جائے۔ کیوں آرام اور وہم کے درمیان قیام سے انتقال کا حشر برپا جسر اداس تھا۔ اب یہ اتفاق کسمساتا ہے۔ ہمارا ملک عجیب عبرت سے نشیب میں سرحدیں ملا کر چلتا ہے۔ ہمارے ملک کی دھول بردار بھیڑ کے لعن طعن، فساد، آرتھوپیڈک اتحاد، فسردہ اعصاب اور زوال آمادہ ذہن سے سمندر دور ہے۔ ان تمام ذلت فشار حماقتوں کی شریانیں ہمارے فعال ریشے ریشے میں جھکتی ہیں۔ ابھی تک شعبدہ سرخ روشنی آسودہ شب لکیروں کے حاشیے میں، خواب در خواب عفریت کو نئے سرے سے،

منصف بشارت دیتی ہیں۔ کیوں کہ جہاں کبھی ہم بے ارادہ فرض کیے گئے دہیں عادتوں، عمروں، لاعلاج مقاصد، سیاہ آفات کی ٹھٹھرتی چنگاریوں کے نازک بدن غنودگی کا شکار تھیں۔ وہ سائلی مرد جو ہمیں کاغذی وباؤں میں گھول رہے تھے محض عورتوں کے نفیس نام، سرسبز شوق سے سونگھنے میں کئی برس گزار دیئے۔ انھوں نے بالا ارادہ مہیب درندگی نگاہ سے مباشرت کی۔ اس طرح خاکستری بوٹوں کی گمبھیر آنکھ بھی شدید تھیور کیس درد میں غفلت مآب ٹھہری ہے ... اب تمام شب ہمارے سروں پہ مہیب مصیبت آسمان اپنا فاصلہ بسر ہونے تک کابوس کو باخبر کرے گا ... حالاں کہ ہمارے سبھی میزبان پیٹ بھر کھا چکے ہیں اور جو اس تماشہ میں بسر ہونے سے بچ گئے تھے' وہ، بے زبان کثیف خواب کی دلدلوں میں زمانہ عبارت بن گئے ہیں۔ انتہائی ذہن کی اجتنابی گفتگو کا بہانہ ہمارے آب وخاک کی رگوں پہ خلط ملط لکھا ہوا ہے۔ میں ہی کہوں گا کہ یہ ہمارا قصہ ہے۔

'ابھی اتنا ہی کافی نہیں ہے!

شب ۲ مارچ: ایک آدمی (اوپر تانبے کا آکاش اور نیچے رہرسل دھرتی) نفیس لامرکزیت اظہار میں اپنے خاک داں پہ صفر صفر گر رہا ہے۔ 'وہ' نتھنوں کے نیچے لتھڑے دہکتے ہونٹوں کی کپکپاہٹ میں غرق ہوتا ہے۔ چند لمحوں کی بات ہے آدمی کا لہو محلول بنے گونج جاتا ہے۔ 'کہیں 'وہ' تو میں نہیں ہوں'؟... لیکن ... دنیا کے خوف ناک خلیوں میں میرا کوئی بھی نہیں ہے۔ میں تو وادیٔ رنگ و بو سے اس قدیم بنجر میں آیا ہوں ... میں بھی ان لوگوں میں سے ہی جنھوں نے ذو معنی عدم تشدد کا جواز شہری زندگی کے ایوانوں میں رنگ لیا۔ انجام کار مضبوط راستوں پہ سنگینیاں اگلتی۔ اور تجلی کا ٹیلکم بکھرتا تھا (ہے) ... مگر، اس سے پہلے ایک تنگ تیرہ محبس میں کچھ جمع کی ہوئی روٹیاں تھیں ... تبھی شہروں کی سمت جاتی دہشت زدہ دھوپ تیز ہو گئی تھی۔ آج میرا امکان کہاں ہے؟ ممکن ہے دانتوں کی کپکپاہٹ بے کراں شش جہت میں مضمحل ہو جائے ... میں خود فریبی کی لذتیں کیسے چھوڑ دوں۔ نہیں ... نہیں عظیم چھینٹا قریب ہے۔

غزلیں

فضا ابن فیضی

چاندنی چھٹکی نہ سایا بکھرا
میں ہی کیوں آج ہوں بکھرا بکھرا

آگ سینے میں لگی ہو جیسے
سانس جب لی تو دھواں سا بکھرا

خوب تیشے کی تھی یا جنبش لب
ٹوٹ کر حرف تمنا بکھرا

مجھ سے منزل کی کہانی پوچھو !
میرے قدموں تلے رستا بکھرا

رسم فن، قدر جنوں، خواب وفا
اک مرے عہد میں کیا کیا بکھرا

کوٹھری ذہن کی تاریک رہی
شہر در شہر اجالا بکھرا

دل مرحوم کا ماتم نہ کرو
ایک آئینہ تھا، ٹوٹا، بکھرا

ہم کہیں زخم، کہیں پھول بنے
رنگ سو رنگ سے اپنا بکھرا

تجھ کو روتا ہوں ابلے موج خیال
قطرہ قطرہ مرا دریا بکھرا

کچھ تو بولو سے تجلی زادو !
کتنے چہروں پہ سویرا بکھرا

چاندنی ماند ہوئی جاتی ہے
کون سے جسم کا سایا بکھرا

ہم خود اپنے کو بھی اب یاد نہیں
سلسلہ یادوں کا ایسا بکھرا

ہم کہیں جسم کہیں روح کہیں
آج ہر فرد ہے بکھرا بکھرا

ہم نے جب پیار کی شبنم مانگی
دل کی دہلیز پہ شعلہ بکھرا

میں نے لمحوں کو نچوڑا تو فضا
کہیں آنسو کہیں نغمہ بکھرا

شیوۂ جہل کو بہتر جانا
ہم نے اب علم کا محور جانا

وقت کے شعلوں سے ہنستے گزرے
ہم کو دنیا نے پیمبر جانا

یہ بھی تنہائی کی اک منزل ہے
ہم نے اس شہر میں رہ کر جانا

یہ تعارف بھی بہت ہے، اس نے
راستے کا مجھے پتھر جانا

تجھ کو اے زہر تغافل نظری
دل نے تریاق سے بڑھ کر جانا

موج سے دور بھی ڈوبے کچھ لوگ
کس نے ساحل کو فرو تر جانا

آج اے کیفیت خشک لبی !
میرا ساغر بھی ذرا بھر جانا

کاش انسان نے سیکھا ہوتا
عقل کی سطح سے اوپر جانا

میری الجھن کو حرم والوں نے
شوخیٔ بال کبوتر جانا

مجھ کو ٹھکرا کے گزرنے والو!
تم نے ہیرے کو بھی پتھر جانا

سب کو آتا نہیں، اصحاب نظرو!
حرف سادہ کو غزل کر جانا

یہ بھی چبھ جاتے کانٹوں کی طرح
بھیڑ سے پھولوں کی بچ کر جانا

ہر سخن جس کا ہے انمول فضا
سب نے اس شخص کو کم تر جانا

اعجاز احمد

پانچ برس :

ہم لفظ کے الکتابوں میں قید،
اک ایسا وجود ڈھونڈتے رہے
جو لیمپ، یا چوڑیوں، یا گل دان کی طرح
ٹھوس اور سالم ہو ؛

نہ ایسا ناپائے دار
جیسے سلگی ہوئی سگرٹ سے لحظہ لحظہ جدا ہوتی
دھوئیں کی کانپتی لٹ

لیکن میرا عشق آج بھی
ایسا گنجلک اور شکستہ سا ہے
جیسے تمھاری مسکراہٹ

درد وہی ہیں، چاہت وہی، خوف وہی،
بدن وہی :

نہ چاند، نہ کندن، نہ استعارہ ۔

ساتھ :

اپنے پسیجے ہوئے ہاتھ،
یوں کہ جیسے سویرے کی پہلی، نرم کرن
کھڑکی کے اوس بھرے شیشوں پہ اترے،
میرے ہاتھوں پہ رکھ دو ۔

دروازوں پہ پولیس نہیں،
یہ ہواؤں کی بھاری دستک ہے
جس سے تم چونک پڑی ہو ۔

یہ کپ کپاہٹیں نہیں،
خوف کے فشار ہیں جن سے نیند
ٹوٹ ٹوٹ گئی ہے ۔

مترجم: اعجاز احمد

موت[۱]

موت آج میرے سامنے ہے
جیسے بیمار کے لئے صحت
جیسے طویل بیماری کے بعد پہلی بار کمرے سے نکلنا ہو۔

موت آج میری نظر میں ہے
جیسے لوبان کی خوش بو
جیسے آندھی چلے تو چادر میں لپٹنا ہو۔

موت آج میرے رو بہ رو ہے
جیسے کنول کی سوندھی باس
جیسے نشے کے ساحل پہ پاؤں پسار کے بیٹھنا ہو۔

موت آج میری نظر میں ہے
جیسے بارش کا خاتمہ
جیسے پردیس میں لڑائیوں کے بعد وطن لوٹنا ہو۔

موت آج میرے سامنے ہے
جیسے بادل چھٹنے کے بعد آسمان
جیسے برسوں قید رہنے کے بعد گھر دیکھنے کی تمنا ہو۔

فلپ ژاکوتے

بے عنوان

بدلے ہوئے چہرے پہ
آنسوؤں کی فصل،
مجنوں دریاؤں کا
تاب دار موسم:
غم کہ زمین میں پیوند ڈالتا ہے۔

عمر ٹکٹکی باندھے پہاڑوں پہ
برف پگھلتی دیکھتی ہے

گیووک

نبض

نہ پنکھ، نہ پرندہ، نہ ہوا، محض رات
اور خامشی کی دھیرے دھیرے دھڑکتی نبض

---

[۱] قدیم مصری نظم بیسویں صدی قبل از مسیح۔ انگریزی کے توسط سے ترجمہ

قمر جمیل

فاطمہ

جیسے دھوپ اور
بادلوں سے پیار تھا
وہ مکان کس نے گرا دیا
وہ غبار موسم یار کا
وہ مکان کس نے گرا دیا
وہ سفید گیٹ
نیلی نیلی کھڑکیاں
پیلی پیلی سردیاں
وہ مکان
جس کی ہواؤں میں
سنہری سانولی
فاطمہ
کچن میں بیٹھی
سوچتی درخت پر
جمائی لے رہی تھی
زندگی ـــــ جمائی لیتے لیتے
کہاں گئی
فاطمہ

ایک ڈریم

شہر کے ریستورانوں میں
سوئی ہوئی رات کے
بلب میں
میں نے یہ گفتگو
ہر میز پر سنی
قوس قزح
فاختہ اور
انجیر
اس شہر کو
کہیں اور لے جائیں گے
اس شہر میں
ایک آتش فشاں
پھٹ رہا ہے

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ

احمر لاری

پہلی آواز، شاعر کی وہ آواز ہے جب وہ خود سے ہم کلام ہوتا ہے یا کسی سے مخاطب نہیں ہوتا۔ دوسری، شاعر کی وہ آواز ہے جو قارئین یا سامعین سے خطاب کرتا ہے، چاہے ان کی تعداد کم ہو یا زیادہ۔ تیسری، شاعر کی وہ آواز ہے جب وہ منظوم گفتگو کرنے والے کسی ڈرامائی کردار کی تخلیق کی کوشش کرتا ہے؛ جب وہ ذاتی طور پر جو کہہ سکتا تھا وہ نہ کہہ کر وہ باتیں کہنے پر مجبور ہوتا ہے جو ایک تخیلی کردار دوسرے تخیلی کردار سے کہہ سکتا ہے۔ پہلی اور دوسری آواز میں ایسے شاعر میں جو خود سے ہم کلام ہو اور ایسے شاعر میں جو دوسرے لوگوں سے ہم کلام ہو، جو فرق ہے اس سے شاعرانہ ترسیل کے مسئلے پر روشنی پڑتی ہے؛ ایسے شاعر میں جو دوسروں کو خطاب کرتا ہے، چاہے وہ اپنی ہی آواز میں خطاب کرے یا مصنوعی آوازوں میں، اور ایسے شاعر میں جو تخیلی کرداروں کی آپس کی گفتگو اختراع کرتا ہے، جو فرق ہے، اس سے ڈرامائی، نیم ڈرامائی اور غیر ڈرامائی نظموں کے فرق کے مسئلے پر روشنی پڑتی ہے۔

میں ایک سوال کا متوقع ہوں جو آپ میں سے کچھ لوگ بجا طور پر مجھ سے پوچھ سکتے ہیں۔ کیا کوئی نظم صرف ایک شخص کے پڑھنے یا سننے کے لئے نہیں لکھی جا سکتی؟ آپ آسانی سے یہ کہہ سکتے ہیں کہ "کیا عاشقانہ شاعری کبھی کبھی صرف دو اشخاص کے درمیان ترسیل کا ذریعہ نہیں ہوتی، جب دوسرے قارئین یا سامعین کا خیال بھی نہیں ہوتا؟"

کم سے کم دو شخص ایسے ضرور ہیں جو اس مسئلے پر مجھ سے اختلاف کر سکتے تھے: یعنی مسٹر اور مسز رابرٹ براؤننگ۔ "ایک لفظ اور" (ONE WORD MORE) نظم میں جو "مرد اور عورتیں" (MEN AND WOMEN) کے تتمہ (EPILOGUE) کے طور پر لکھی گئی ہے اور جس میں مسز براؤننگ سے تخاطب ہے، شوہر (براؤننگ) ایک نمایاں اہمیت کے حامل خیالات کا اظہار کرتا ہے:

رفائل نے سو سانیٹ کہے،
کہے اور انھیں ایک کتاب میں درج کیا،
اس چاندی کی نوک والی پنسل سے قلم بند کیا
جس سے وہ بہ صورت دیگر صرف مریم عذرا کی تصویریں بناتا:
انھیں (تصویروں کو) دنیا دیکھنا پسند کرتی ــــ لیکن ایک شخص اس کتاب کو (دیکھنا پسند کرے گا)
تم پوچھو گی، وہ کون شخص ہے؟ تمہارا دل تمھیں بتائے گا...
تم اور میں اس کتاب کو پڑھنا پسند کریں گے...
کیا ہم ایسا نہیں کریں گے؟ بہ جائے اس کے کہ مریم عذرا (کی تصویر) پر اظہار تعجب کریں...

---

[1] ایلیٹ نے نیشنل بک لیگ کی سالانہ تقریروں کے پروگرام کے تحت ۱۹۵۳ء میں یہ تقریر کی تھی۔

ڈانٹے نے ایک مرتبہ ایک فرشتے کی تصویر بنانے کا ارادہ کیا:
کس کو خوش کرنے کے لئے؟ تم آہستہ سے کہو گی 'بیٹرس' کو...
تم اور میں اس فرشتے (کی تصویر) کو دیکھنا پسند کریں گے،
جو ڈانٹے کے لطیف جذبات کا نقش کردہ ہے،
کیا ہم ایسا نہیں کریں گے؟ —— بجائے اس کے کہ ایک نیا 'جہنم' پڑھیں۔

میں اس سے متفق ہوں کہ ڈانٹے کے قلم سے بھی ایک "جہنم" (INFERNO) بہت کافی ہے؛ اور ہمیں شاید اس بات پر زیادہ افسوس کرنے کی ضرورت نہیں کہ رفائل (RAFAEL) نے مریم عذرا کی بہت زیادہ تصویریں نہیں بنائیں؛ لیکن میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ میں رفائل کے سانیٹ یا ڈانٹے کے فرشتے کے لئے کوئی اشتیاق نہیں محسوس کرتا۔ اگر صرف ایک شخص کے لئے رفائیل نے سانیٹ لکھے اور ڈانٹے نے تصویر بنائی تو ان کی خلوت کا احترام کرنا چاہئے۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ مسٹر اور مسز براؤننگ ایک دوسرے کو نظمیں لکھنا پسند کرتے تھے، کیوں کہ انھوں نے ان نظموں کو (بعد میں) شایع کیا، اور ان میں سے بعض نظمیں اچھی بھی ہیں۔ ہمیں معلوم ہے کہ "زندگی کا گھر" (HOUSE OF LIFE) کے سانیٹ لکھتے وقت روزیٹی (ROSSETI) کے ذہن میں تھا کہ وہ صرف ایک شخص کے لئے لکھ رہا ہے، لیکن اس کے دوستوں نے انھیں عام کرنے کی ترغیب دی۔ اب مجھے اس سے انکار نہیں کہ صرف ایک شخص کے لئے بھی نظمیں کہی جا سکتی ہیں؛ نظموں کی ایک مشہور قسم ایسی ہے بھی جسے مکتوبی نظم (THE EPISTLE) کہتے ہیں، گو اس کا موضوع ہمیشہ عشقیہ نہیں ہوتا۔ اس سلسلے میں ہمیں کوئی حتمی شہادت نہیں مل سکتی؛ کیوں شاعروں کی شہادت کو کہ وہ اپنے خیال کے مطابق کوئی نظم لکھتے وقت کیا کر رہے تھے، پورے طور پر تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن میری رائے میں ایک اچھی عشقیہ نظم لکھتے وقت، چاہے اس میں صرف ایک شخص سے خطاب کیا گیا ہو، ہمیشہ یہ بات ذہن میں رہتی ہے کہ اسے دوسرے بھی ضرور سنیں۔ یقینی طور پر محبت کی —— یعنی محبوب سے، کسی اور سے نہیں، مراسلت کی —— مناسب زبان نثر ہے۔

صرف ایک شخص سے گفتگو کرنے والے شاعر کی آواز کو التباس کی حیثیت سے خارج از بحث کرتے ہوئے، میرے خیال میں اپنی تینوں آوازوں کو قابل سماعت بنانے کا بہترین ذریعہ یہ ہے کہ میں اس امتیاز کی حقیقت پر جو میرے ذہن میں ہے روشنی ڈالوں۔ وہ مصنف جس کے ذہن میں اس امتیاز کے وقوع کا سب سے زیادہ امکان ہے وہ غالباً میری طرح کا مصنف ہوگا جس نے اسٹیج کے لئے کچھ لکھنا شروع کرنے سے پہلے ایک طویل عرصے تک شاعری کی ہو۔ یہ ہو سکتا ہے، جیسا کہ میں نے پڑھا ہے، کہ میری بیش تر ابتدائی تخلیقات میں ڈرامائی عنصر پایا جاتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میں شروع ہی سے غیر شعوری طور پر تھیٹر —— یا نامہربان نقادوں کے بہ قول شیفٹس بری اوینیو (SHAFTESBURY AVENUE) اور براڈوے (BROADWAY) —— کا مشتاق رہا ہوں۔ میں بہر حال بتدریج اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ اسٹیج کے لئے نظم لکھنا پڑھنے یا سنانے کے لئے نظم لکھنے سے عمل اور نتیجہ دونوں لحاظ سے بے حد مختلف ہوتا ہے۔ بیس سال پہلے مجھے چٹان (THE ROCK) کے عنوان سے ایک سوانگ (PAGEANT PLAY) لکھنے کی ذمہ داری سونپی گئی تھی۔ اس تماشے کے لئے —— جس کا مقصد نئے آباد علاقوں میں چرچ بنانے کے لئے سرمایہ اکٹھا کرنے کی درخواست کرنا تھا —— الفاظ قلم بند کرنے کو مجھ سے اس وقت کہا گیا جب میں یہ محسوس کر رہا تھا کہ میں اپنی حقیر شاعرانہ صلاحیتیں ختم کر چکا ہوں اور اب مجھے کچھ کہنا نہیں ہے۔ ایسے وقت میں کچھ لکھنے کی ذمہ داری سونپا جانا، جسے، چاہے وہ اچھی ہو یا بری، ایک مقررہ تاریخ پر دینا ہو تو اس کا اثر ویسا ہی ہوتا ہے جیسے پرزور حرکت کا کسی ایسی موٹر کار پر ہوتا ہے، جس کی بیٹری ختم ہو چکی ہو۔ کام کا خاکہ واضح طور پر بنا ہوا تھا: مجھے صرف عام تاریخی سوانگوں کی طرز پر مناظر کے لئے نثری مکالموں کے الفاظ لکھنے تھے، جس کے لئے مجھے ایک منظر نامہ دیا گیا تھا۔ مجھے کچھ طائفوں کے لئے منظوم عبارتیں بھی لکھنی تھیں، جن کا موضوع میری مرضی پر چھوڑ دیا گیا تھا، لیکن اس کا تو لحاظ رکھنا ہی تھا کہ تمام طائفہ گیت (CHORUSES) سوانگ کے مقصد سے مناسبت رکھتے ہوں اور ہر طائفہ گیت اسٹیج کے وقت کے مقررہ وقفہ کے مطابق ہو۔ کام کے اس دوسرے حصے کی تکمیل میں کوئی بھی ایسی

چیز نہیں تھی جو میری توجہ کو تیسری ڈرامائی آواز کی طرف منعطف کرتی: یہ
دوسری آواز تھی، یعنی میرے سامعین یا قارئین سے خطاب کرنے ——
بلکہ پرجوش خطابت —— کی، جو زیادہ نمایاں طور پر سنی جا سکتی تھی۔ اس
واضح حقیقت کے علاوہ کسی کے حکم پر لکھنا اور اپنی خوشی کے لئے لکھنا ایک سا
نہیں، میں نے یہ سیکھا کہ طائفہ کے ذریعہ پڑھی جانے والی نظم کو ایک آدمی کے
ذریعہ پڑھی جانے والی نظم سے مختلف ہونا چاہیے؛ اور یہ کہ آپ کے طائفہ
میں جتنی زیادہ آوازیں شامل ہوں اتنی ہی آپ کے مصرعوں کے الفاظ،
ترتیب اور معنی کو آسان اور غیر مبہم ہونا چاہیے۔ "چٹان" کا یہ طائفہ گیت ڈرامائی
آواز نہیں تھا: حالاں کہ بہت سے مصرع (کرداروں میں) منقسم تھے، لیکن ان
کرداروں میں انفرادیت بالکل نہیں تھی۔ اس کے ارکان میرے لئے بول رہے تھے،
ایسے الفاظ نہیں ادا کر رہے تھے جن سے ان کے مفروضہ کردار کا صحیح معنوں میں
اظہار ہوتا ہے۔

گرجا گھر میں قتل (MURDER IN THE CATHEDRAL) کا طائفہ
گیت (CHORUS) ڈرامائی ارتقا میں کسی قدر پیش رفت کا آئینہ دار ہے،
کہنے کا مطلب یہ ہے کہ میں نے کسی نامعلوم طائفہ کے لئے نہیں بلکہ کینٹربری
(CANTERBURY) کی عورتوں —— یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ کینٹربری کی
نوکرانیوں کے لئے گیت لکھنے کا قصد کیا تھا۔ ان عورتوں کو محض اپنے سے
ہم آہنگ کرنے کے بجائے، اپنے کو ان سے ہم آہنگ کرنے کے لئے مجھے یہ کچھ
کوشش کرنی پڑی۔ لیکن جہاں تک ڈرامے کے مکالمے کا سوال ہے (میری اپنی
ڈراما کی تعلیم کے نقطۂ نظر سے) پلاٹ میں یہ خامی ہے کہ اس میں صرف ایک ہی
نمایاں کردار ہے، اور اس میں جو ڈرامائی تصادم ہے وہ اس کردار کے دماغ
میں واقع ہوتا ہے۔ تیسری یا ڈرامائی آواز میرے لئے اس وقت تک قابل
سماعت نہیں ہوئی جب تک میں نے کسی تصادم، غلط فہمی یا ایک دوسرے کو
سمجھنے کی کوشش میں مبتلا دو یا دو سے زیادہ کرداروں کو پیش کرنے کے
مسئلے کی طرف توجہ نہیں کی اور ان کے لئے مکالمہ لکھتے ہوئے ان میں سے ہر
کردار سے اپنے کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش نہیں کی۔ آپ کو شاید یاد ہو کہ
بارڈیل (BARDELL) بنام پک وک (PICKWICK) کے مقدمے
کی پیشی میں گواہی دیتے ہوئے مسز کلپنس (MRS. CLUPINS) نے تصدیق
کی تھی کہ "جناب آوازیں بہت تیز تھیں اور انھوں نے اپنے کو میرے کانوں پر
مسلط کر دیا۔" (اور) سرجنٹ بزفز (SERGEANT BUZFUZ) نے کہا
تھا: "اچھا مسز کلپنس، آپ متوجہ نہیں تھیں لیکن آپ نے آوازیں سنیں۔" یہ ۱۹۳۶ء
کی بات ہے جب تیسری آواز نے خود کو میرے کانوں پر مسلط کرنا شروع کیا۔

اس مرحلے پر میں قاری کو بڑبڑاتے ہوئے "مجھے یقین ہے کہ اس نے
یہ تمام باتیں پہلے بھی کہی ہیں"، تصور کے کانوں سے سن رہا ہوں۔ اس کا حوالہ
فراہم کر کے میں آپ کے حافظے کی مدد کروں گا۔ شاعری اور ڈراما (POETRY
AND DRAMA) پر ایک تقریر میں، جو آج سے ٹھیک تین سال پہلے کی گئی تھی
اور بعد میں شائع ہوئی تھی، میں نے کہا تھا:

> "میرے خیال میں دوسری نظمیں (یعنی ڈرامائی نظمیں) لکھتے
> ہوئے ایک شخص گویا خود اپنے آواز کے محاورے میں لکھتا ہے؛
> جب اسے آپ خود کو پڑھ کر سناتے ہیں تو آپ کو کیسا معلوم ہوتا
> ہے، یہی اس کی جانچ کا پیمانہ ہے۔ کیوں کہ آپ خود بول رہے
> ہوتے ہیں۔ ترسیل کا سوال، اس سے قاری کو کیا ملے گا،
> اہم نہیں ..."

اس عبارت میں ضمائر کے استعمال میں کچھ گڑبڑی ضرور ہے، لیکن میں
سمجھتا ہوں کہ مطلب صاف ہے؛ اتنا صاف کہ اس میں وضاحت کی جھلک پائی
جاتی ہے۔ اس موقع پر، میں نے صرف اپنے لئے بولنے اور ایک تخیلی کردار کے
لئے بولنے کے فرق کی نشان دہی کی تھی؛ اور پھر شعری ڈرامے کی ماہیئت
سے متعلق دوسری باتوں کی طرف متوجہ ہو گیا تھا۔ میں پہلی اور تیسری آواز کے
فرق سے واقف ہونے لگا تھا، لیکن دوسری آواز کی طرف کوئی توجہ نہیں کی
تھی، جس کے متعلق اس وقت زیادہ کہوں گا۔ اب میں اس مسئلے کی تہ میں کچھ
اور آگے جانے کی کوشش کروں گا۔ اس لئے دوسری آوازوں پر غور کرنے سے
قبل میں تیسری آواز کی پیچیدگیوں کا مزید جائزہ لینا چاہتا ہوں۔

منظوم ڈرامے میں آپ کو غالباً بہت سے کرداروں کے لئے جو پس منظر،
مزاج، تعلیم اور ذہانت میں ایک دوسرے سے بے حد مختلف ہوں گے، الفاظ

تلاش کرنے ہوں گے۔ آپ ان میں سے ایک کردار کو اپنے سے ہم آہنگ کرنے اور اس کو بولنے کے لئے تمام تر "شاعری" دینے کی گنجائش نہیں نکال سکتے۔ کردار نگاری جہاں تک اجازت دے وہاں تک شاعری کو (میری مراد شدید ڈرامائی لمحوں کی زبان سے ہے) کرداروں میں زیادہ سے زیادہ منقسم ہونا چاہئے؛ اور آپ کے ہر کردار کو، جب اسے ایسے الفاظ بولنے ہوں جو شاعری ہوں صرف نظم نہ ہوں، ایسے مصرعے ملنے چاہئیں جو اس سے مناسبت رکھتے ہوں۔ جب شاعری کا موقع آئے تو اسٹیج کی شخصیت کو یہ تاثر نہیں دینا چاہئے کہ وہ محض مصنف کا ترجمان ہے۔ اس لئے مصنف شاعری کی نوع اور اس نوع شاعری میں شدت کے درجے کا، جو اس کے ڈرامے کے ہر کردار کے ساتھ عمدگی سے وابستہ کیا جا سکے، پابند ہوتا ہے۔ اور ان مصرعوں کے لئے اس صورت حال کو بھی، جس میں وہ بولے جاتے ہیں، آگے بڑھانا ضروری ہے۔ اگر پرشکوہ شاعری کا ابال کسی کردار کے لئے، جس سے وہ مخصوص کیا گیا ہے، بے حد مناسب ہو تو بھی ہمیں اس بات کا بھی یقین دلانا چاہئے کہ وہ عمل کے لئے ضروری ہے؛ کہ وہ صورت حال سے زیادہ سے زیادہ جذباتی شدت کے حصول میں معاون ہے۔ جہاں تک میں نے پتا لگایا ہے، تھیئٹر کے لئے لکھنے والے شاعر دو قسم کی غلطی کر سکتے ہیں: کرداروں سے ایسے مصرعے مخصوص کرنے کی جو اس کردار کے لئے بولنا کسی طرح مناسب نہ ہوں؛ اور ایسے مصرعے مخصوص کرنے کی جو بہر حال اس کردار کے لئے تو مناسب ہوں، لیکن ڈرامے کے عمل کو آگے بڑھانے میں ناکام ہوں۔ ایلزبتھن عہد کے چند چھوٹے ڈراما نگاروں کے یہاں پرشکوہ شاعری پر مشتمل عبارتیں پائی جاتی ہیں جو دونوں لحاظ سے بے محل ہیں ——— وہ اتنی عمدہ ہیں کہ ڈرامے کو ادب کی حیثیت سے ہمیشہ زندہ رکھیں گی، لیکن اس قدر بے محل ہیں کہ ڈرامے کو ڈرامائی شاہ کار نہیں بننے دیتیں۔ اس کی بہترین مثالیں مارلو (MARLOWE) کے تیمور لنگ (TAMBUR LANE) میں پائی جاتی ہیں۔

عظیم ترین ڈرامائی شاعروں ——— سوفوکلس (SOPHOCLES) یا شیکسپیئر (SHAKESPEARE) یا راسین (RACINE) ——— نے اس مشکل پر کیسے قابو پایا ہے؟ بے شک یہ مسئلہ تمام تخیلی افسانوی ادب ——— ناول اور نثری ڈرامے ——— سے، جن میں کہا جا سکتا ہے زندہ کردار ہوتے ہیں، متعلق ہے۔ کسی کردار کو زندہ بنانے کے لئے مجھے اس کے علاوہ اور کوئی راستہ نظر نہیں آتا کہ اس کردار سے گہری ہم دردی رکھی جائے۔ یقینی طور پر تو ایک ڈراما نگار کو، جسے ناول نگار کے مقابلے میں بہت کم کرداروں سے کام لینا ہوتا ہے، اور جسے ان کرداروں کو محض دو گھنٹے کی یا اسی کے لگ بھگ زندگی عطا کرنی ہوتی ہے، اپنے تمام کرداروں کے ساتھ گہری ہم دردی رکھنی چاہئے: لیکن یہ کامل ہونے کے لئے مشورہ ہے، کیوں کہ انتہائی مختصر کرداروں والے ڈرامے کے پلاٹ میں بھی ایک یا ایک سے زیادہ ایسے کرداروں کی ضرورت ہو سکتی ہے جن کے وجود سے عمل کے سلسلے میں ان کی امداد کے باوجود بھی کوئی دلچسپی نہ ہو۔ بہر حال، مجھے یہ معلوم کرنے کا اشتیاق ہے کہ کیا انتہائی برے کردار کو ——— وہ جس سے مصنف یا کوئی اور نفرت ہی کر سکتا ہے ——— اصل کے مطابق پیش کرنا ممکن ہے؟ ہمیں کردار کو گوارا بنانے کے لئے بیرونی نیکی یا شیطانی بدی میں کچھ نقص پیدا کرنا ضروری ہے۔ ایاگو (IAGO) مجھے رچرڈ سوم (RICHARD III) سے زیادہ خوف زدہ کرتا ہے؛ میں وثوق سے نہیں کہہ سکتا کہ "انجام بخیر سب خیر" (ALL'S WELL THAT END'S WELL) کا پیرولیس (PAROLLES) مجھے ایاگو سے زیادہ پریشان نہیں کرتا۔ (اور میں پورے اعتماد کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ "مڈل مارچ" (MIDDLE-MARCH) کا روزامنڈ ونسی (ROSAMUND VINGY) مجھے گونرل (GONERIL) یا ریگن (REGAN) کے مقابلے میں بہت زیادہ خوف زدہ کرتا ہے۔) ایک مصنف جب کوئی جان دار کردار تخلیق کرتا ہے تو وہ دراصل مصالحانہ رویے سے کام لیتا ہے۔ اس کردار میں مصنف، اس کی دوسری صفات کے علاوہ، کچھ اپنی خصوصیات، کچھ خوبی، کچھ خامی، کچھ تشدد یا تلون کا رجحان، کچھ نیک بھی، جو اس نے اپنے اندر پائی ہیں، شامل کر سکتا ہے۔ کچھ ایسی چیزیں جو غالباً اس کی زندگی میں بروئے کار نہیں لائی جا سکیں، کچھ ایسی چیزیں جن سے اس کو اچھی طرح جاننے والے بھی ناواقف ہوں، کچھ ایسی چیزیں جن کے اسی مزاج، اسی عمر، اور کم سے کم اسی جنس کے کرداروں میں منتقل کرنے پر کوئی پابندی نہ ہو۔ اپنی شخصیت کا کچھ حصہ جو مصنف کسی کردار کو دیتا ہے

دہی ممکن ہے کہ وہ جنین ہو جس سے اس کردار کی زندگی کا آغاز ہو۔ اس کے علی الرغم، ایک کردار جو اپنے مصنف کو متوجہ کرنے میں کام یاب ہو جاتا ہے وہ مصنف کی شخصیت کی مخفی توانائیوں کو بہ روئے کار لا سکتا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ مصنف اپنی شخصیت کا کچھ حصہ کرداروں کو دیتا ہے، لیکن مجھے اس کا بھی یقین ہے کہ وہ اپنے تخلیق کردہ کرداروں سے متاثر بھی ہوتا ہے۔ اس طریق عمل کے بارے میں جس کے ذریعے ایک تخیلی کردار ہمارے لئے ان لوگوں کی طرح حقیقی بن سکتا ہے جن سے ہم واقف رہے ہیں، قیاس آرائی کی بھول بھلیوں میں گم ہو جانا بے حد آسان ہے۔ میں اس بھول بھلیاں میں صرف اس حد تک گیا ہوں کہ اس شاعر کو جو شاعری میں اپنی شخصیت پیش کرنے کا عادی رہا ہے، تخیلی کرداروں کو شاعری میں گفتگو کرانے کی مشکلات، پابندیوں اور دل ربائیوں سے واقف کرا سکوں۔ اور اس فرق، اس تفاوت سے (بھی)، جو پہلی آواز کے لئے اور تیسری آواز کے لئے لکھنے میں ہے۔

میری تیسری آواز، شعری ڈراما کی آواز، کی خصوصیت ایک دوسری طرح یعنی ایسی غیر ڈرامائی شاعری میں جس میں ڈرامائی عنصر ہو ـــــ اور نمایاں طور پر ڈرامائی خود کلامی میں ـــــ شاعری کی آواز سے مقابلہ کر کے واضح ہو سکتی ہے۔ براؤننگ (BROWNING) نے ایک غیر تنقیدی لمحے میں، اپنے کو "رابرٹ براؤننگ، تم ڈراما لکھنے والے" کہہ کر خطاب کیا تھا۔ ہم میں سے کتنے لوگوں نے رابرٹ براؤننگ کا کوئی ڈراما ایک سے زیادہ بار پڑھا ہے؛ اور اگر ہم نے اسے ایک سے زیادہ بار پڑھا ہے، تو کیا لطف کی توقع ہماری محرک تھی؟ براؤننگ کے ڈرامے کا کون سا کردار ہمارے ذہن میں محفوظ ہے؟ اس کے برخلاف فرا لیپو لپی (FRA LIPPO LIPPI) کو، یا انڈریا ڈل سارٹو (ANDREA DEL SARTO) کو، یا بشپ بلاؤگرم (BISHOP BLOUGRAM) کو، یا دوسرے پادری کو جس نے اپنے مقبرے لئے ہدایت کی تھی، کون بھول سکتا ہے؟ ڈرامائی خود کلامی میں براؤننگ کی مہارت اور ڈرامے میں اس کی بہت معمولی کام یابی سے مزید چھان بین کے بغیر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ دونوں اقسام بنیادی طور پر مختلف ہیں۔ کیا، غالباً، کوئی اور آواز بھی ہے، ایسے ڈرامائی شاعری آواز جس کی صلاحیتیں تھیئٹر کے باہر بہتر طور پر بہ روئے کار آتی ہیں، جسے میں سننے میں ناکام رہا ہوں؟ بے شک اگر اسٹیج سے الگ کوئی شاعری ڈرامائی کہلائی جانے کی مستحق ہے تو وہ براؤننگ کی شاعری ہے۔

جیسا کہ میں نے کہا ہے۔ ڈرامے میں مصنف کی وفاداریاں منقسم ہونی چاہئیں۔ اسے ان کرداروں سے بھی ہم دردی ہونی چاہئے جو آپس میں ایک دوسرے سے کسی قسم کی ہم دردی نہ رکھتے ہوں اور اسے ہر تخیلی کردار میں، جہاں تک اس کے حدود اجازت دیں، شاعری کو زیادہ سے زیادہ تقسیم کرنا چاہئے۔ شاعری کی تقسیم کا یہ لزوم اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ ہر کردار کے مطابق، جسے یہ عطا کی جائے شاعری کا اسلوب کچھ تنوع رکھتا ہو۔ یہ حقیقت کہ ڈرامے کے بہت سے کردار مصنف سے شعری گفتگو میں مقررہ حصہ کے دعوے دار ہوتے ہیں، اسے اس بات پر مجبور کرتی ہے کہ وہ کردار سے شاعری کی کشید کرنے کی کوشش کرے، بجائے اس کے کہ وہ اس پر اپنی شاعری لادے۔ لیکن ڈرامائی خود کلامی میں ہمارے لئے اس قسم کی کوئی رکاوٹ نہیں ہوتی۔ مصنف کے لئے کردار کو اپنے سے ہم آہنگ کرنا یا اپنے کو کردار سے ہم آہنگ کرنا دونوں ممکن ہے، کیوں کہ وہ رکاوٹ غائب ہوتی ہے جو ایسا کرنے سے روک سکے ـــــ اور وہ رکاوٹ اپنے کو پہلے کردار کو جواب دینے والے کسی دوسرے کردار سے ہم آہنگ کرنے کی ضرورت ہے۔ درحقیقت ہم ڈرامائی خود کلامی میں عموماً جو سنتے ہیں وہ شاعر کی، جس نے کسی تاریخی یا افسانوی کردار کا بھیس یا روپ اختیار کر رکھا ہے، آواز ہوتی ہے قبل اس کے کہ وہ بولنا شروع کرے، اس کے کردار کو ہمارے سامنے ایک فرد کی حیثیت سے یا کم از کم ایک علامتی کردار (TYPE) کی حیثیت سے آنا چاہئے۔ اگر، جیسا کہ براؤننگ کے یہاں اکثر ہوتا ہے، شاعر لپولپی (LIPPO LIPPI) جیسے تاریخی کردار یا کالیبان (CALIBAN) جیسے مشہور افسانوی کردار کے رول میں بول رہا ہے، تو اس نے اس کردار کو اپنے قبضے میں کر رکھا ہے۔ یہ فرق "کالیبان اپان سے ٹے بس" (CALIBAN UPON SETEBOS) میں سب سے زیادہ نمایاں ہے "طوفان"

"باد و باراں" (THE TEMPEST) میں کالیبان (CALIBAN) بولتا ہے۔ "کالیبان ایان سے ٹے بس" میں ہم براؤننگ کی آواز، کالیبان کے ذریعہ تیز آواز میں بولتے ہوئے سنتے ہیں۔ براؤننگ کے شاگرد اعظم ایذرا پاؤنڈ (EZRA POUND) نے ان متعدد تاریخی کرداروں کو ظاہر کرنے کے لئے جن کے ذریعہ وہ بولتا تھا "ذاتیہ" (PERSONA) کی اصلاح وضع کی، اور یہ اصلاح موزوں ہے۔

میں تعمیم کا خطرہ مول لیتا ہوں، جو یقیناً بے حد اساسی ہو سکتی ہے، کہ ڈرامائی خود کلامی کردار کی تخلیق نہیں کر سکتی۔ کیوں کہ کردار عمل کے دوران، تخیلی کرداروں کے درمیان ترسیل کے دوران تخلیق ہوتا اور حقیقی بنتا ہے۔ یہ بات غیر متعلق نہیں کہ جب تک کسی ایسے کردار کے منہ میں ڈرامائی خود کلامی نہیں رکھی جاتی، جس سے قاری پہلے سے واقف ہو —— چاہے وہ (کردار) تاریخی ہو یا افسانوی —— تو ہم یہ سوال پوچھ سکتے ہیں کہ "اس کا اصل کون تھا؟" بشپ بلاؤگرم (BISHOP BLOUGRAM) کے بارے میں لوگوں نے اکثر دریافت کیا ہے کہ وہ کس حد تک کارڈینل میننگ (CARDINAL MANNING) یا کسی اور پادری کی تصویر ہے۔ براؤننگ کی طرح اپنی آواز میں بولنے والا شاعر کسی کردار کو زندگی نہیں دے سکتا: وہ صرف کسی ایسے کردار کی، جس سے ہم دوسری صورت میں واقف ہوں نقل اتار سکتا ہے۔ اور کیا نقالی، نقل کئے جانے والے شخص کے پہچاننے اور التباس کے نامکمل ہونے پر منحصر نہیں؟ ہمارے لئے اس بات سے واقف ہونا ضروری ہے کہ نقال اور جس شخص کی نقل اتاری جا رہی ہے مختلف افراد ہیں: اگر ہم دھوکا کھا جاتے ہیں تو نقالی بہروپ بن جاتی ہے۔ جب ہم شیکسپیئر کا کوئی ڈراما سنتے ہیں تو دراصل ہم شیکسپیئر کو نہیں اس کے کرداروں کو سنتے ہیں؛ جب ہم براؤننگ کی کوئی ڈرامائی خود کلامی پڑھتے ہیں تو ہم یہ قیاس نہیں کر سکتے کہ ہم خود براؤننگ کی آواز کے علاوہ کوئی دوسری آواز سن رہے ہیں۔

ایسی صورت میں ڈرامائی خود کلامی میں یقیناً دوسری آواز، دوسرے افراد سے ہم کلام شاعر کی آواز غالب ہوتی ہے۔ یہ حقیقت ہی کہ وہ ایک فرضی کردار کا روپ اختیار کر رہا ہے، وہ ایک مصنوعی چہرے کے نقاب سے بول رہا ہے، سامعین کی موجودگی کو ظاہر کرتی ہے: ایک آدمی صرف اپنے آپ سے گفتگو کرنے کے لئے کیوں بہروپ کا لباس پہنے گا اور مصنوعی چہرہ لگائے گا؟ دوسری آواز ہی درحقیقت وہ آواز ہے جو اس شاعری میں جو تفریح کے لئے نہیں ہوتی، اکثر و بیشتر اور زیادہ واضح طور پر سنائی دیتی ہے، یقیناً اس شاعری میں جس کا شعوری طور پر ایک سماجی مقصد ہوتا ہے —— وہ شاعری جس کا مطمح نظر تفریح یا تعلیم ہوتا ہے، وہ شاعری جو کوئی کہانی بیان کرتی ہے، وہ شاعری جو کسی اخلاقی اصول کا پرچار کرتی ہے یا اس کی طرف متوجہ کرتی ہے، یا طنزیہ شاعری جو ایک قسم کا اخلاقی درس ہی ہے، کیوں کہ سامعین کے بغیر کہانی اور اجتماع کے بغیر وعظ و پند کا حاصل ہی کیا؟ دوسرے افراد سے خطاب کرنے والے شاعر کی آواز ہی حماسہ (EPIC) کی غالب آواز ہوتی ہے، گو صرف یہی آواز نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر ہومر (HOMER) کے یہاں کبھی کبھی ڈرامائی آواز بھی سنائی دیتی ہے۔ ایسے مواقع بھی آتے ہیں جب ہم بجائے ہومر کو یہ بتاتے ہوئے کہ ہیرو نے کیا کہا، خود ہیرو کی آواز سنتے ہیں۔ طربیۂ ربانی (DIVINE COMEDY) صحیح معنوں میں حماسہ نہیں ہے، لیکن یہاں بھی مردوں اور عورتوں کو ہم اپنے سے ہم کلام ہوتے ہوئے سنتے ہیں۔ اور ہمارے پاس یہ قیاس کرنے کے لئے کوئی وجہ نہیں کہ شیطان کے لئے ملٹن کی ہمدردی اس حد تک مخصوص تھی کہ اس پر شیطانی جماعت کی مہر لگائی جائے۔ لیکن حماسہ بنیادی طور پر سامعین کو سنانے کے لئے ایک کہانی ہوتی ہے اور ڈراما ناظرین کو دکھانے کے لئے ایک عمل۔

اب پہلی آواز کی شاعری —— وہ جس میں اصلاً کسی سے ترسیل کی بالکل کوشش نہیں ہوتی —— کے متعلق کیا (ارشاد) ہے؟

میں اس نکتے پر اصرار کروں گا کہ یہ شاعری لازماً وہ شاعری نہیں جسے ہم غیر واضح طور پر "لیرک شاعری" (LYRIC POETRY) کہتے ہیں۔ خود لیرک (LYRIC) کی اصطلاح بھی غیر اطمینان بخش ہے۔ ہم پہلے گانے کے لئے لکھی جانے والی نظموں کے متعلق سوچتے ہیں —— کیمپین (CAMPION) شیکسپیئر (SHAKESPEARE) اور برنس (BURNS) کے گیتوں سے

لے کر ڈبلو۔ ایس۔ گلبرٹ (W. S. GILBERT) کے نغموں (ARIAS) اور حالیہ موسیقی کی دھنوں (MUSICAL NUMBER) کے بول تک۔ لیکن ہم اسے ایسی شاعری کے لئے بھی استعمال کرتے ہیں جو کبھی موسیقی کی دھن پر گانے کے لئے نہیں لکھی گئی، یا جسے ہم اس کی موسیقی سے علیحدہ کر لیتے ہیں: ہم مابعد الطبیعیاتی شعراوان (VAUGHAN) اور مارویل (MARVEL) نیز ڈون (DONNE) اور ہربرٹ (HERBERT) کی لیرک نظم کا ذکر کرتے ہیں۔ آکسفرڈ ڈکشنری میں لیرک کی تعریف ہی اس بات کی آئینہ دار ہے کہ اس لفظ کی تسلی بخش تعریف ہی نہیں کی جا سکتی:

لیرک: اب مختصر نظموں کا نام، جو عام طور پر بندوں اور ٹکڑوں میں منقسم ہوتی ہیں، اور براہ راست شاعر کے ذاتی افکار اور جذبات کا اظہار کرتی ہیں۔

"لیرک" کہلانے کے لئے، ایک نظم کو کتنا مختصر ہونا چاہیئے؟ اختصار پر زور، اور بندوں میں تقسیم کا خیال، آواز کے موسیقی سے ربط کی باقیات ہیں۔ لیکن اختصار اور شاعر کے ذاتی افکار اور محسوسات کے اظہار میں کوئی لازمی تعلق نہیں۔ "آؤ ان زرد ریگزاروں تک" (COME INTO THESE YELLOW SANDS) یا سنو! سنو! لارک کو سنو! (HARK! HARK! THE LARK) لیرکس ہیں — کیا یہ نہیں ہیں؟ — لیکن یہ کہنا کہاں تک با معنی ہوگا کہ یہ شاعر کے ذاتی افکار اور خیالات کا اظہار کرتی ہیں؟ "لندن" (LONDON) "انسانی خواہشات کی بے حقیقتی" (THE VANITY OF HUMAN WISHES) اور "اجڑا ہوا گاؤں" (THE DESERTED VILLAGE) تمام ایسی نظمیں ہیں جو شاعر کے ذاتی افکار اور جذبات کا اظہار کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں، لیکن کیا ہم کبھی ایسی نظموں کو "لیریکل نظم" تصور کرتے ہیں؟ یہ (نظمیں) یقیناً مختصر نہیں ہیں۔ ان کے بیچ کی تمام نظمیں جن کا میں نے ذکر کیا ہے "لیرک" کے معیار پر پوری اترنے میں ناکام نظر آتی ہیں، جس طرح مسٹر ڈیڈی لانگ لیگس (DADDY LONGLEGS) اور مسٹر فلاپی فلائی (FLOPPY FLY) درباری ہونے میں ناکام رہے:

ایک کبھی دربار نہیں جا سکتا
کیوں کہ اس کی ٹانگیں چھوٹی ہیں
دوسرا گانا نہیں گا سکتا
کیوں کہ اس کے پاؤں بہت بڑے ہیں

یہ واضح طور پر شاعر کے ذاتی افکار اور جذبات کا براہ راست اظہار کرنے والی نظم کے مفہوم میں "لیرک" ہے، موسیقی کی دھن پر گانے کے لئے لکھی جانے والی مختصر نظم کے غیر متعلق مفہوم میں نہیں، یعنی میری پہلی آواز — ایسے شاعر کی آواز جو خود سے ہم کلام ہو، یا کسی سے مخاطب نہ ہو — سے مطابقت رکھتی ہے۔ جرمن شاعر گاٹ فرائیڈ بین (GOTTFRIED BENN) اپنی ایک دلچسپ تقریر میں جس کا عنوان ہے "لیرک کا مسئلہ" اسی مفہوم میں "لیرک" کو پہلی آواز کی شاعری کہتا ہے اور مجھے یقین ہے کہ وہ رلکے (RILKE) کی (DUMIESE ELEGIES)....... اور والیری (VALERY) کی (LA JEUNE PARQUE)........ کو بھی اس میں شامل سمجھتا ہے۔ اس لئے جسے وہ "لیرک شاعری" کہتا ہے اسے میں فکری نظم (MEDI-TATIVE VERSE) کہنا پسند کروں گا۔

بین (BENN) اس تقریر میں پوچھتا ہے کہ ایسی نظم کا لکھنے والا، جس میں کسی سے تخاطب نہ ہو، کس چیز سے شروع کرتا ہے؟ اول تو ایک متحرک جنین یا "تخلیقی تخم" ہوتا ہے اور دوسری طرف زبان یعنی الفاظ کا خزانہ جو شاعری کی دسترس میں ہو۔ اس کے اندر کوئی اگنے والی چیز ہوتی ہے جس کے لئے اسے الفاظ کی تلاش ہوتی ہے، لیکن اسے یہ پتہ نہیں ہوتا کہ اسے کن الفاظ کی ضرورت ہے جب تک کہ اسے الفاظ مل نہ جائیں، وہ اس جنین کو نہیں پہچان سکتا جب تک وہ موزوں الفاظ کی موزوں ترتیب کے سانچے میں ڈھل نہ جائے۔ جب آپ کو اس کے لئے الفاظ مل گئے تو وہ "چیز" جس کے لئے الفاظ کی تلاش تھی غائب ہو جاتی ہے اور ایک نظم اس کی جگہ لے لیتی ہے۔ آپ جس چیز سے شروع کرتے ہیں وہ، عام مفہوم میں، جذبے کی طرح کوئی معین چیز نہیں ہوتی، اور یقیناً وہ کوئی خیال نہیں ہوتا: وہ — بیڈوز (BEDDOES) کے دو مصرعوں کے مطابق جو مختلف مفہوم میں کہے گئے ہیں — ایک:

بے جسم کا زندگی سے بھرپور بچہ اندھیرے میں
مینڈک کی آواز میں چلاتا ہوا 'میں کیا ہوں گا؟'

کی طرح ہوتا ہے۔

مجھے گاٹ فرائیڈ بین سے اتفاق ہے، بلکہ میں کچھ اور آگے جاؤں گا۔ ایک ایسی نظم میں، جو نہ ناصحانہ ہو نہ حکائی اور نہ اس کا کوئی سماجی مقصد ہو، شاعر کو ـــــ اپنے الفاظ کا تمام خزانہ، ان کی تاریخ، ان کی تعبیر اور ان کی موسیقی سمیت استعمال کرتے ہوئے ـــــ اس مبہم تشویق کا منظوم اظہار کرنا ہوتا ہے۔ جب تک کہ وہ کہہ نہیں لیتا، اسے یہ پتا نہیں ہوتا کہ اسے کیا کہنا ہے' اور یہ کہنے کی کوشش کرتے ہوئے اسے دوسرے لوگوں کو کچھ سمجھانے کی فکر نہیں ہوتی۔ اس مرحلے پر وہ دوسرے لوگوں سے بالکل بے نیاز ہوتا ہے: اسے صرف موزوں الفاظ یا، بہر حال، کم سے کم غیر موزوں الفاظ کی تلاش سے غرض ہوتی ہے۔ اسے اس کی فکر نہیں ہوتی کہ کوئی شخص کبھی انھیں سنے گا بھی کہ نہیں۔ وہ بارِ حمل سے مغلوب ہوتا ہے، سکون حاصل کرنے کے لئے جس سے فارغ ہونا ضروری ہے۔ یا، تمثیل بدل کر، ایک آسیب اس کے گرد منڈلاتا ہے، ایک ایسا آسیب جس کے سامنے وہ اپنے آپ کو بے بس پاتا ہے، کیوں کہ جب وہ پہلی دفعہ ظاہر ہوتا ہے تو اس کا نہ کوئی نام ہوتا ہے، نہ کوئی شکل، نہ کچھ اور؛ اور وہ الفاظ، وہ نظم جو وہ تخلیق کرتا ہے اس آسیب کے لئے ایک قسم کی جھاڑ پھونک ہوتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں، وہ ان تمام پریشانیوں سے، کسی کو کچھ ترسیل کے لئے نہیں، بلکہ شدید تکلیف سے نجات پانے کے لئے گزرتا ہے، اور جب الفاظ بالآخر موزوں طریقے پر ترتیب پا جاتے ہیں ـــــ یا جسے وہ اپنے طور پر بہترین ترتیب سمجھتا ہے ـــــ تو وہ شدید تکان، سکون، فراغت اور فنا سے قریب کسی چیز کا، جسے بیان نہیں کیا جا سکتا، تجربہ کرتا ہے۔ اور تب وہ نظم سے کہہ سکتا ہے: "جاؤ! اپنے لئے کسی کتاب میں جگہ پاؤ ـــــ اور مجھ سے یہ امید نہ رکھو کہ میں تم میں مزید دلچسپی لوں گا۔"

مجھے یقین نہیں کہ کسی نظم کا اس کے مبدا سے رشتے کا اس سے زیادہ واضح بیان ممکن ہے۔ آپ پال والیری (PAUL VALERY) کے مضامین پڑھ سکتے ہیں، جس نے کسی اور شاعر سے زیادہ استقلال کے ساتھ نظم کی تخلیق کے دوران اپنے دماغ کے حرکات و سکنات کا مطالعہ کیا ہے۔ لیکن، جو کچھ شاعر آپ سے کہنے کی کوشش کرتے ہیں ان کی بنیاد پر، یا سوانحی تحقیق کے ذریعہ، ماہر نفسیات کے لوازمات کے ساتھ یا اس کے بغیر، اگر آپ کسی نظم کی تشریح کی کوشش کریں، تو آپ غالباً نظم سے زیادہ سے زیادہ دور ہوتے جائیں گے اور کسی دوسری منزل پر نہیں پہنچیں گے۔ کسی نظم کی اس کے مبدا کی نشان دہی کے ذریعہ تشریح کی کوشش اس نظم کی طرف سے توجہ ہٹا کر کسی دوسری چیز کی طرف موڑ دے گی، جس کا اس شکل میں جس میں نقاد اور اس کے قاری سمجھ سکتے ہیں نظم سے کوئی تعلق نہیں ہوگا اور وہ اس پر کوئی روشنی نہیں ڈالے گی۔ میں نہیں چاہتا کہ آپ یہ سوچیں کہ میں نظم لکھنے کو اس سے زیادہ پر اسرار بنانا چاہتا ہوں جتنا کہ وہ ہے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شاعر کی پہلی کوشش یہ ہونی چاہئے کہ وہ اپنی جگہ پر واضح ہو، اسے اس بات کا یقین ہو کہ نظم، اس تخلیقی عمل کا جو واقع ہوا ہے، صحیح ماحصل ہے۔ ابہام کی سب سے بھونڈی شکل وہ ہے جب شاعر خود اپنے آپ پر اپنا اظہار نہیں کر پاتا؛ (اور) بد ترین شکل اس وقت ملتی ہے جب شاعر اپنے آپ کو یہ یقین دلانے کی کوشش کرتا ہے کہ اس کے پاس کچھ کہنے کو ہے جب کہ اس کے پاس (کہنے کو) کچھ نہیں ہوتا۔

اب تک میں آسانی کے خیال سے، تین آوازوں کے متعلق اس طرح گفتگو کرتا رہا ہوں جیسے وہ ایک دوسرے سے الگ تھلگ ہوں: جیسے شاعر، کسی خاص نظم میں، خود سے ہم کلام ہو یا دوسروں سے، اور جیسے اچھی ڈرامائی نظم میں اولین دونوں آوازوں میں سے کوئی بھی سنائی نہ دیتی ہو۔ اور در حقیقت بین (BENN) کی بحث اس کو اسی نتیجے پر پہنچاتی ہے: وہ اس طرح گفتگو کرتا ہے جیسے کہ پہلی آواز کی شاعری ـــــ جسے وہ، مزید براں، مجموعی طور پر ہمارے اپنے عہد کی پیداوار سمجھتا ہے ـــــ اس شاعری سے جس میں شاعر قارئین یا سامعین سے ہم کلام ہوتا ہے قطعی مختلف قسم کی شاعری ہو۔ لیکن میرے نزدیک یہ آوازیں ساتھ ساتھ پائی جاتی ہیں ـــــ میرا مطلب ہے پہلی اور دوسری (آوازیں) غیر ڈرامائی شاعری میں؛ اور تیسری (آواز) کے ساتھ ڈرامائی شاعری میں بھی (پائی جاتی ہیں)۔ اگرچہ، جیسا کہ میں نے زور دے کر کہا ہے، ممکن ہے کہ کسی نظم کے لکھنے والے اسے اصلاً قارئین یا سامعین کے خیال کے بغیر لکھا ہو، لیکن وہ یہ بھی جاننا چاہے گا کہ وہ نظم جس نے

اسے مطمئن کیا ہے دوسرے لوگوں پر کس طرح اثر انداز ہو گی۔ قبل اس کے کہ وہ
اس نظم کو مکمل سمجھے، وہ اسے پہلے اپنے چند احباب کے سامنے تنقید کے لئے پیش کرنا
چاہے گا۔ وہ کسی لفظ یا فقرے کی، جو مصنف کو نہیں سوجھ سکا، نشان دہی کے
لئے بے حد معاون ہو سکتے ہیں؛ حالاں کہ ان کی سب سے بڑی خدمت غالباً صرف
یہ کہنا ہو گی کہ "یہ عبارت مناسب نہیں" ____ اس طرح وہ اس شک
کی جسے مصنف خود اپنے شعور سے چھپا رہا تھا، تائید کریں گے۔ لیکن میں اصلاً
چند صاحب فہم دوستوں کے بارے میں نہیں، جن کی آرا کی مصنف قدر کرتا
ہے، بلکہ وسیع اور نامعلوم قارئین ____ ایسے لوگ جن کے نزدیک مصنف
کا نام صرف اس نظم میں مضمر ہے جسے انھوں نے پڑھا ہے ____ کے بارے
میں سوچ رہا ہوں۔ گویا، نامعلوم قارئین کو نظم کی آخری سپردگی کہ وہ اس
کے بارے میں کیا رائے قائم کرتے ہیں، میرے نزدیک اس طریق عمل کی جو
تنہائی میں اور قارئین کے خیال کے بغیر شروع ہوا، نظم کے تخلیقی مرحلے کے
طویل طریق عمل کی، غایت ہے، کیوں کہ یہ نظم کی مصنف سے آخری علیحدگی کی
نشان دہی کرتی ہے۔ مصنف کو اس مقام پر مطمئن ہو جانا چاہیے۔

ایسی نظم کے بارے میں جو بنیادی طور پر پہلی آواز کی نظم ہے اتنا ہی
(کہنے پر اکتفا کروں گا)۔ میرا خیال ہے کہ ہر نظم میں، فکری نظم سے لے کر
حماسہ اور ڈرامائی تک، ایک سے زیادہ آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ اگر مصنف
کبھی خود سے ہم کلام نہیں ہوا تو نتیجہ شاعری نہیں ہو سکتی، چاہے وہ شان دار
خطابت ہو؛ اور عظیم شاعری سے ہمارے محظوظ ہونے میں ان الفاظ کے سننے
کا حظ بھی شامل ہوتا ہے، جو ہم سے کہے نہیں گئے۔ لیکن اگر کوئی نظم بلا شرکت
غیرے صرف مصنف کے لئے ہو تو وہ نظم کسی ذاتی اور نامعلوم زبان میں ہو گی،
اور ایسی نظم جو صرف اپنے مصنف کے لئے ہو قطعی نظم نہیں ہو سکتی۔ اور مجھے اس کا
یقین ہے کہ شعری ڈراما میں تینوں ہی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ اولاً، ہر کردار
کی آواز ____ ایک انفرادی آواز جو کسی دوسرے کردار کی آواز سے مختلف
ہوتی ہے؛ چناں چہ ہر فقرے یا جملے کے بارے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اسے وہی
کردار ادا کر سکتا تھا۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ، اور غالباً اس وقت جب
ہم اس کی طرف دھیان بھی نہیں دیتے، مصنف اور کردار کی آوازیں متحد
ہوتی ہیں، کچھ باتیں ایسی کہتی ہیں جو کردار کے حسب حال ہوں، لیکن کچھ ایسی
باتیں بھی کہتی ہیں جو مصنف اپنے لئے بھی کہہ سکتا تھا، چاہے وہ الفاظ دونوں
کے لئے یک ساں مفہوم کے حامل نہ ہوں۔ یہ بالواسطہ اظہار (VENTRI-
LOQUISM-) سے بالکل الگ چیز ہے جو کردار کو صرف مصنف کے خیالات
اور جذبات کا ترجمان بنا دیتا ہے۔

TOMORROW AND TOMORROW AND TOMORROW

(کل اور کل اور کل.....)

کیا ان معمولی مصرعوں کا متواتر تصادم اور تکرار اس بات کا شاہد نہیں کہ شیکسپیر اور
میکبتھ (MACBETH) ان الفاظ کو متحدہ طور پر ادا کر رہے ہیں، گو غالباً
کسی قدر مختلف مفہوم میں؟ اور آخراً عظیم ترین شعری ڈراما نگاروں میں سے
ایک کے ڈراموں میں ایسے مصرعے بھی ملتے ہیں جن میں ہم کردار یا مصنف کی آوازوں
سے بھی زیادہ غیر ذاتی آواز سنتے ہیں۔

RIPENESS IS ALL (پختگی سب کچھ ہے)

یا

SIMPLY THE THING I AM (میں جو کچھ بھی ہوں
SHALL MAKE ME LIVE (وہ مجھے زندہ رکھنے کے لئے کافی ہے)

اور اب میں تھوڑی دیر کے لئے گاٹ فرائیڈ بین (GOTFRIED
BENN) اور اس کے نامعلوم، مجہول نفسی مواد (PSYCAIC
MATERIAL) کی طرف ____ جسے ہم جن یا فرشتہ کہہ سکتے ہیں جس سے
شاعر متصادم ہوتا ہے ____ واپس ہونا چاہوں گا۔ میری رائے میں ان
تینوں قسم کی شاعری میں جن سے میری تینوں آوازیں مطابقت رکھتی ہیں طریق
عمل کا کچھ فرق ہوتا ہے۔ اس نظم میں جس میں پہلی آواز، خود سے ہم کلام ہونے
والے شاعر کی آواز، غالب ہوتی ہے، نفسی مواد خود اپنی ہیئت کی تخلیق کا
باعث ہوتا ہے ____ اس کی آخری ہیئت کم و بیش ایسی ہیئت ہو گی
جو صرف اسی نظم کے لئے موزوں ہو گی کسی دوسری نظم کے لئے نہیں۔ یہ کہنا
بے شک گم راہ کن ہے کہ مواد خود اپنی ہیئت تخلیق کرتا یا مقرر کرتا ہے؛ بلکہ
ہوتا یہ ہے کہ مواد اور ہیئت ساتھ ساتھ ارتقا پذیر ہوتے ہیں؛ کیوں کہ ہیئت

مواد کو ہر مرحلے پر متاثر کرتا ہے ؛ اور شاید مواد زیادہ سے زیادہ یہ کرتا ہے کہ وہ ہیئتی تنظیم کی ہر ناکام کوشش کے بعد یہ نہیں! یہ نہیں دہراتا ہے : اور آخر کار مواد اپنی ہیئت سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہو جاتا ہے ۔ لیکن دوسری اور تیسری آواز کی شاعری میں ہیئت ایک حد تک پہلے ہی سے مقرر ہوتی ہے ۔ اگر میں ایک کہانی لکھنا چاہتا ہوں ، تو مجھے اس کہانی کے جو میں لکھنا چاہتا ہوں ، پلاٹ کا کچھ اندازہ ضرور ہونا چاہئے ؛ اگر میں کوئی طنزیہ لکھنا چاہتا ہوں چاہے وہ اخلاق آموز ہو یا ہجو آمیز ، تو (اس کے لئے) پہلے ہی سے کچھ چیزیں مقرر ہیں ، جنھیں مجھے تسلیم کرنا ہوگا اور جو دوسروں کے ساتھ ساتھ میرے لئے بھی اپنا وجود رکھتی ہیں ۔ اور اگر میں ایک ڈراما لکھنے کا ارادہ کرتا ہوں ، تو میں اپنے ایک منتخب عمل سے شروع کرتا ہوں : میں ایک مخصوص جذباتی صورت حال پر جم جاتا ہوں ، جس سے کردار اور پلاٹ برآمد ہوں گے ، اور میں پہلے سے سادہ نثر میں ایک خاکہ مرتب کر سکتا ہوں ——— چاہے وہ خاکہ ڈراما مکمل ہونے تک کرداروں کے ارتقا کی روشنی میں کتنا ہی بدل جائے ۔

یہ بے شک ممکن ہے کہ ابتدا میں کسی قوی نامعلوم نفسی مواد کا دباؤ ہو جو شاعر کو اس خاص کہانی کے کہنے کی ، اس خاص صورت حال کو آگے بڑھانے کی ہدایت کرے اور اس کے علی الرغم ، منتخبہ ڈھانچہ بھی ، جس کے دائرے میں مصنف نے لکھنے کا قصد کیا ہے ، دوسرے نفسی مواد کو ابھار سکتا ہے ، اور تب ، ابتدائی تشویق سے نہیں بلکہ لاشعوری ذہن کی ثانوی تحریک سے ، نظم کے مصرعے وجود میں آسکتے ہیں ۔ جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ آخر میں آوازیں ہم آہنگ ہو کر سنائی دیتی ہیں ، اور جیسا کہ میں نے کہا ہے ، مجھے اس میں شک ہے کہ کسی واقعی نظم میں صرف ایک آواز سنائی دیتی ہے ۔

اس وقت تک قاری بجا طور پر خود سے پوچھ رہا ہوگا کہ اس تمام غور و فکر سے میرا مقصد کیا رہا ہے ۔ کیا میں فضول قسم کی ذہانت کا جال بننے کی کوشش کر رہا تھا ؟ دراصل میں اپنے سے نہیں ——— جیسا کہ آپ نے سوچا ہوگا ——— بلکہ شاعری کے قاری سے گفتگو کرنے کی کوشش کر رہا تھا ۔ میرے خیال میں شاعری کے قاری کے لئے میرے دعووں کو اپنے پڑھنے کے دوران جانچنا دلچسپی کا باعث ہوگا ۔ کیا آپ اس شاعری میں ، جسے آپ پڑھتے ہیں ، یا پڑھتے ہوئے سنتے ہیں ، یا تھیٹر میں سنتے ہیں ، ان آوازوں کو پہچان سکتے ہیں ۔ اگر آپ شکایت کرتے ہیں کہ کوئی شاعر بہت زیادہ خطابت پسند ہے ، وہ آپ سے اس طرح خطاب کرتا ہے جیسے آپ کوئی عوامی جلسہ ہوں ، تو آپ (اسے) ایسے لمحوں میں سننے کی کوشش کریں جب وہ آپ سے ہم کلام نہیں بلکہ صرف اتفاقیہ طور پر سن لئے جانے کی اجازت دیتا ہے ، خواہ وہ کوئی ڈرائیڈن (DRYDEN) ہو یا کوئی پوپ (POPE) یا کوئی بائرن (BYRON) ۔

اور اگر آپ کو کوئی منظوم ڈراما سننے کا اتفاق ہوتا ہے ، تو پہلے اسے اس کی ظاہری قدر و قیمت یعنی تفریح کے لحاظ سے دیکھئے ، کیوں ہر کردار جس حد تک اس کا مصنف اسے حقیقی بنا سکا ہے اپنے لئے بولتا ہے ۔ غالباً ، اگر ایک عظیم ڈراما ہے ، اور اگر آپ ان (کرداروں) کو سننے کی حد سے زیادہ کوشش نہیں کرتے تو آپ دوسری آوازوں کا بھی ادراک کر سکتے ہیں ۔ کیوں کہ شیکسپیئر جیسے عظیم ڈراما نگار کی تخلیقات میں ایک دنیا آباد ہوتی ہے ۔ ہر کردار اپنے لئے بولتا ہے ، لیکن کوئی دوسرا اس کے بولنے کے لئے وہ الفاظ نہیں لا سکتا تھا ۔ اگر آپ شیکسپیئر کی تلاش کریں ، تو آپ اسے صرف ان کرداروں میں جسے اس نے تخلیق کیا ہے پا سکتے ہیں ؛ کیوں کہ ان کرداروں میں ایک چیز مشترک ہے کہ ان میں سے کسی کو بھی کوئی دوسرا نہیں بلکہ شیکسپیئر ہی تخلیق کر سکتا تھا ۔ ایک عظیم شعری ڈراما نگار کی دنیا ایک ایسی دنیا ہوتی ہے جس میں اس کا خالق ہر جگہ موجود اور ہر جگہ مخفی ہوتا ہے ۔ ▲▲

ایک بے معنی کھیل

جمیل شیدائی

رات کے دو بجے۔ جب پردہ اٹھتا ہے تو ایک وسیع مکان نظر آتا ہے۔ گیٹ کے اندر دور تک لان کا حصہ ہے اور چار دیواری کے وسط میں مکان۔ مکان کی کھڑکیوں میں کہیں بھی روشنی نظر نہیں آتی اور بے کراں سناٹا ہے۔ سامنے والی سڑک سے سلیم مکان کی طرف بڑھ رہا ہے۔ وہ کبھی کبھی رک کر ادھر ادھر دیکھ لیتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ آہٹ لے رہا ہو۔ وہ پھاٹک کو پھلانگ کر مکان کی طرف بڑھتا ہے۔ پورٹیکو سے گزر کر وہ ورانڈے میں آتا ہے اور کچھ دیر ٹھہر کر صدر دروازے کے قفل کو چند اوزاروں کی مدد سے کھولنے کی کوشش کرتا ہے کہ دفعتاً اجالا ہو جاتا ہے۔ وہ سہم کر سیدھا کھڑا ہو جاتا ہے۔ ہاتھ سے اوزار چھوٹ کر فرش پر گرتے ہیں اور ان سے بلند آواز پیدا ہوتی ہے۔ اجالے میں ہمیں سلیم کے خد و خال دکھائی دیتے ہیں اس کی عمر ۲۲ ۔ ۲۷ سال کے قریب ہے۔ یہ صورت سے چور یا اچکا نظر نہیں آتا بلکہ اس کے چہرے پر وہ بات ہے جو کسی تعلیم یافتہ شخص کے چہرے پر عموماً پائی جاتی ہے۔ سیاہ پتلون اور سویٹر میں اس کا صاف رنگ غیر معمولی کھلی رنگت کا اظہار کرتا ہے۔ چہرے پر پریشانی کے آثار نمودار ہوتے ہیں۔ وہ ایک تیز چمک دار چاقو کھولتا ہے اور اپنے اطراف دیکھتا ہے۔ اس کی نظر سوئچ بورڈ کے نیچے کھڑی نور پر پڑتی ہے۔ اس لڑکی کی عمر ۲۰ یا ۲۲ سال ہے۔ یہ بہت خوب صورت ہے۔ اس کے چہرے پر مسکراہٹ ہے۔ وہ یوں کھڑی ہے جیسے وہ ان حالات سے زندگی میں اکثر دوچار ہوتی رہتی ہے۔ سلیم تیزی سے اس کی طرف بڑھتا ہے۔

سلیم: تمھاری ذرا سی آواز بھی تمھیں موت کے گھاٹ اتار سکتی ہے۔

نور: اور بلند آواز؟

سلیم: خاموش۔ میں کہتا ہوں تم حرکت نہیں کرو گی ورنہ تم دیکھ رہی ہو یہ کیا ہے؟ (وہ ہاتھ کو اونچا کر کے چاقو دکھاتا ہے۔)

نور: ہاں دیکھ رہی ہوں چاقو ہے ... ترکاری بنانے کا۔

سلیم: ترکاری بنانے کا! جب چلے گا تو تمھیں دو حصّوں میں تقسیم کر دے گا۔ میں نہیں چاہتا کہ کسی کی جان لوں۔ تم اگر اپنی جان کی سلامتی چاہتی ہو تو وہی کرو جو میں کہتا ہوں۔ پہلے یہ بتاؤ گھر میں کون کون ہیں؟

نور: صرف میں ہوں۔ اگر تم تنہائی سے ڈرتے ہو تو بازو والوں کو آواز دوں۔

سلیم: میں کہتا ہوں خاموش رہو۔

نور: واہ! تم سوال کرو اور میں جواب بھی نہ دوں۔

سلیم: میں جس قدر دریافت کر رہا ہوں اتنا ہی جواب مجھے دیا جائے۔ بس۔

نور: اگر میں جواب نہ دوں تو؟

سلیم: (چاقو اس کے چہرے کے قریب کرتا ہے) یہ دیکھ رہی ہو کیا ہے؟

نور: جب سے تم نے یہی رٹ لگا رکھی ہے۔ (چڑانے والے انداز میں ہاتھ اس کے چہرے کے قریب لے جاتی ہے۔) "یہ دیکھ رہی ہو کیا ہے؟" ہیں؟

پہلے ہی کہہ دیا ترکاری بنا۔نے کا چاقو ہے۔ چوری کرنے کا شوق تھا تو پستول ساتھ لاتے۔ بڑے بہادر چور بنتے ہو۔

سلیم: خاموش تمہاری بکواس سے میرا سر پھٹ رہا ہے۔

نور: خوب بہت خوب۔ جیسے تم بڑے فلسفی ہو کہ میری بکواس سے تمہارا سر پھٹ رہا ہے۔

سلیم: ارے تم انسان ہو یا ... (وہ رک جاتا ہے)

نور: یا حیوان۔ یہی نا؟

سلیم: اور کیا۔ کہاں ہے؟

نور: کیا کہاں ہے؟

سلیم: زیورات۔

نور: (ہنستی ہے) جیسے میں تمہارے انتظار میں زیورات ہتھیلی پر سجائے کھڑی تھی "کہاں ہے" اونہہ۔ جہاں بھی انھیں ہونا چاہئے وہاں بحفاظت ہوں گے۔

سلیم: (صدر دروازے کی طرف اشارہ کرتا ہے) مجھے اس دروازے کی کنجی چاہئے۔

نور: کنجی لے کر کیا کروگے؟

سلیم: میں تمہارا غلام نہیں کہ تمہارے سوالات کے جوابات دیتا رہوں۔ مجھے کنجی چاہئے۔

نور: اچھا میں ابھی لائی۔ (وہ جانے کے لئے مڑتی ہے۔ سلیم اس کو پیچھے سے اپنی طرف کھینچ لیتا ہے) یہ کیا بدتمیزی ہے چھوڑو مجھے۔

سلیم: بڑی بھولی بنتی ہو۔ کنجی کے بہانے تم پولیس کو فون کروگی۔

نور: (قہقہہ مارتی ہے) کیا خوب پہچانا۔ تم بڑے ہوشیار ہو۔

سلیم: خاموش۔

نور: جب کوئی بات سمجھ میں نہ آئے تو کہہ دیا خاموش۔ خاموش۔ خاموش۔ خاموش۔ تمہارے جیسے بے وقوف چور میری نظروں سے کم ہی گذرے ہیں۔

سلیم: اگر تم نے اپنی زبان کو قابو میں نہیں کیا تو یہاں تمہاری لاش تڑپ رہی ہوگی۔

نور: ایک لڑکی پر دھونس جما کر شاید تم اپنے آپ کو بہادر سمجھ رہے ہو۔ تمہاری جگہ اگر میں ہوتی تو دیکھتے...

سلیم: کیا کرتے؟

نور: کسی گھر میں چوری کرنے سے پہلے دیکھ لیتی کہ آیا مکان میں فون ہے یا نہیں اور اگر ہے تو تار کاٹ دیتی۔ تمھیں اتنا تک نہیں معلوم کہ اس مکان میں فون ہے بھی یا نہیں۔

سلیم: یہاں فون نہیں ہے؟

نور: باہر نکل کے دیکھو کہیں ٹیلی فون کا تار نظر آتا ہے۔ تم نہ جانے کس قسم کے آدمی ہو۔ چوری کرنے تو نکلے ہو مگر تمہارے حواس اپنی جگہ نہیں۔ اس قدر سردی میں بھی تمہارے منہ پر پسینہ آگیا۔

سلیم: (ہاتھ چہرے تک لے جاتا ہے۔) غلط۔ میں کسی سے نہیں ڈرتا۔ ڈرتا تو یہاں تک نہیں آتا۔ میں نے اب تک کئی چوریاں کیں۔ کہیں بھی تم جیسی بکواسی لڑکی سے میرا واسطہ نہیں پڑا۔

نور: میری بکواس سے تم ہراساں کیوں ہو۔ اپنے کام سے مطلب رکھو۔

سلیم: مجھے کنجی چاہئے۔

نور: واہ۔ یہ بھی خوب رہی۔ کیا میں کنجیاں اپنی گرہ سے باندھے پھرتی ہوں۔ کمرے میں ہوں گی۔ کمرے میں گئے بغیر میں تمھیں کنجیاں نہیں دے سکتی۔

سلیم: خبردار جو حرکت کی تو۔

نور: (اسی کا جملہ دہراتی ہے۔) "یہ دیکھ رہی ہو کیا ہے"؟

سلیم: پھر وہی۔

نور: (اسی کے انداز میں) میں کہتا ہوں خاموش۔

سلیم: کمرہ کہاں ہے؟

نور: مکان کی پشت پر۔

سلیم: پہلے میں اطمینان کر لوں کہ مکان میں تمہارے علاوہ کوئی نہیں۔

نور: تو پھر کس نے روکا ہے تمھیں۔

سلیم: (سلیم نور کا ڈوپٹہ کھینچ لیتا ہے۔) ادھر آؤ میں تمھیں پہلے باندھ دوں۔

اس شہتیر سے لگ کر کھڑی ہو جاؤ۔

نور: کس طرف رخ کروں؟

سلیم: ذرا مجھے غصہ آجائے تمہارا یہ مذاق دھرا کا دھرا رہ جائے گا۔

نور: (کھڑی ہو جاتی ہے۔ سلیم کمر اور شہتیر کے اطراف دوپٹہ لپیٹ کر باندھ دیتا ہے) اہا اتنا تنگ۔ مجھے سانس لینے میں دقت ہو رہی ہے۔

سلیم: خاموش۔ چھڑانے کی کوشش کی تو جان کی خیر نہیں۔

نور: میرے ہاتھ تو آزاد ہیں۔

سلیم: تو کیا ہوا۔ میں پلک جھپکنے میں واپس آجاؤں گا۔

نور: داغ کا شعر سنو:

پر نہ باندھے پاؤں باندھا بلبل ناشاد کا
کھیل کے دن ہیں لڑکپن ہے ابھی صیاد کا

سلیم: توبہ۔ توبہ۔ تمہاری ٹخ ٹخ سے میرا ناطقہ تنگ آچکا ہے۔ ایک منٹ کے لئے بھی تمہاری زبان چپ نہیں رہتی۔

نور: تمہاری حرکتیں بڑی عجیب ہیں۔ تم چور ہو یا مسخرے۔

سلیم: میں کہتا ہوں ...

نور: (بات کاٹتے ہوئے) خاموش! تمہیں کمرے میں کنجیاں کیسے ملیں گی۔ نہیں معلوم کہاں ہوں۔ میں تمہارے ساتھ چلتی ہوں۔ ہم دونوں مل کر ڈھونڈیں گے۔

سلیم: میں سب سمجھ رہا ہوں۔ تمہارا منشا یہ ہے کہ میں پھنس جاؤں۔ پکڑا جاؤں۔

نور: نہیں تم تو میری ماں کے رشتے دار ہو تمہیں بٹھا کے تمہاری خاطر مدارات کروں۔

سلیم: میری خاموشی سے تم ناجائز فائدہ اٹھا رہی ہو۔

نور: یا میری خاموشی سے تم چوری کر رہے ہو۔

سلیم: راستہ کدھر سے ہے؟

نور: مجھے کچھ نہیں معلوم۔ میں اب تمہارے کسی سوال کا جواب نہیں دوں گی۔ مجھے کھول دو۔ اگر میں یہاں نہ ہوتی تو تم راستہ کس سے پوچھتے؟ شاید تم چوری کرنے جاتے ہو تو وہاں کے لوگوں کو اٹھا کر سب کچھ دریافت کر لیتے ہوگے۔ ایسا کرو کہ ایک چٹھی پر اپنا پتہ لکھ کر مجھے دے دو۔ کل صبح تک تمام مال و اسباب تمہارے گھر پہنچا دوں گی۔

سلیم: (جھنجھلاتے ہوئے) ارے کیا میں اپنا سر پیٹ لوں۔ قینچی ہے کہ چل رہی ہے۔ میں کس چکر میں پھنس گیا۔

نور: چکر میں ابھی کہاں پھنسے ہیں جناب ... جانتے ہو یہ مکان کس کا ہے؟

سلیم: کس کا ہے؟

نور: گیٹ پر نیم پلیٹ (NAME PLATE) نہیں دیکھی؟

سلیم: نہیں۔

نور: اس مکان کے پسند آنے کی کوئی وجہ؟

سلیم: اس لئے کہ یہاں اندھیرا تھا۔

نور: چوری کے لئے اندھیرا ہی سب کچھ نہیں۔

سلیم: تمہیں جن باتوں کے بارے میں معلومات نہیں اس میں دخل کیوں دیتی ہو؟

نور: خیر چھوڑو۔ تمہیں معلوم ہے یہ مکان کس کا ہے؟

سلیم: مجھے آم کھانے سے مطلب ہے پیڑ گننے سے نہیں۔

نور: پیڑ گنو تو آم ہاتھ سے چھوٹ جائے۔

سلیم: تم کہنا کیا چاہتی ہو؟

نور: یہ مکان پولیس انسپکٹر کا ہے۔

سلیم: اب ترقی پر اتر آئیں۔

نور: تمہیں یقین نہیں تو ذرا گیٹ دیکھ کر آؤ۔

سلیم: تم حرکت نہیں کروگی۔

نور: کیا مجھے قسم کھانی پڑے گی۔ (سلیم گیٹ کی طرف جاتا ہے۔ نور دوپٹہ کھول لیتی ہے۔ سلیم واپس آتا ہے۔)

سلیم: یہ کیا؟

نور: بغیر دوپٹے کے مجھے شرم آتی ہے۔

سلیم: یہاں کون سے دس پانچ آدمی کھڑے ہیں۔

نور: تم تو ہو۔ یہ بات دوسری ہے کہ تم اپنے آپ کو میری جنس سے سمجھ رہے ہو۔ دیکھ لیا نام؟

سلیم : تم نے ٹھیک کہا ہے۔ انسپکٹر کہاں ہے ؟

نور : گاؤں گئے ہوئے ہیں۔ کل آئیں گے۔

سلیم : اچھا۔ تو میں چلا۔

نور : ایسا بھی کیا۔ چائے پی کے تو جاؤ۔

سلیم : پولیس کے گھر کا پانی بھی مجھے پسند نہیں، چائے تو بڑی چیز ہے۔ میں حرام کا عادی نہیں۔

نور : چائے پولیس کی نہیں میری ہوگی۔ (وہ اسے پیچھے آنے کا اشارہ کرتی ہے۔ وہ اس کے پیچھے جاتا ہے۔ دونوں کمرے میں داخل ہوتے ہیں۔) ہم یہاں اطمینان سے بات چیت کریں گے۔ تمھارا نام کیا ہے ؟

سلیم : سلیم ... اور تمھارا ؟

نور : نور۔

سلیم : میں سوچ رہا ہوں کیوں نہ میں یہاں چوری کر گزروں۔ کل کے اخبارات میں سرخیاں بڑی زوردار ہوں گی۔

نور : مثلاً

سلیم : پولیس انسپکٹر کے مکان میں چوری کی واردات۔ چور مال واسباب کے ساتھ چلتا بنا۔

نور : یا یوں۔ ایک جیالے نے پولیس پر ہاتھ صاف کیا۔ تلاش جاری۔

سلیم : یا یوں۔ چور کے گھر چوری۔ خیر یہ تو مذاق رہا، مجھے یہ بتاؤ تم انسپکٹر کی کیا لگتی ہو ؟

نور : بڑی دیر کے بعد دریافت کیا۔

سلیم : یہ کچھ بھی ہو تم بڑی دلچسپ ہو۔

نور : بندہ پروری کا شکریہ جناب چور صاحب۔

سلیم : میں جب داخل ہوا تو تمھیں ڈر نہیں لگا۔

نور : نہیں تو۔ میں تمھیں اندر آتے ہوئے دیکھ رہی تھی۔ میں سمجھی شاید کرنل فریدی ہو، منشیات کی ناجائز تجارت کے تعلق سے وہ سرکاری آفیسروں کی خانہ تلاشی لے رہا ہو۔ یہ میری بڑی کمزوری ہے کہ میں اسے جیتا جاگتا کردار سمجھتی ہوں۔

سلیم : وہ کمزوری تو کچھ میری ذات سے بھی وابستہ ہے۔ میں پوچھ رہا تھا تمھیں ڈر تو نہیں لگا۔

نور : (حیرت سے) ڈر کس بات کا، مجھے معلوم ہے چور کو مال واسباب سے دلچسپی ہوتی ہے سو وہ یہاں نہیں۔ سارا زیور اور کیش بنک میں محفوظ ہے۔

سلیم : ہوسکتا ہے کوئی ان سے ہٹ کر کسی اور چیز کی چوری کی غرض سے آجائے۔

نور : میں تمھارا مطلب سمجھ رہی ہوں۔ شریف چوروں نے یہ دولت بھی زمانہ ہوا لوٹ لی ہے اور اب میرے پاس کچھ بھی نہیں۔

سلیم : میں سن رہا ہوں۔ آگے کہو۔

نور : سننے سے کیا حاصل۔ سمجھتے جاؤ۔

سلیم : کیا میں ان چوروں کے بارے میں جان سکتا ہوں ؟

نور : ضرور۔ میری حیثیت اس گھر میں کیپ (KEEP) کی سی ہے۔

سلیم : کیوں ؟ کیا انسپکٹر شادی شدہ نہیں ؟

نور : یہ بات نہیں۔ شادی شدہ ہے۔ بیوی ہے، بچے ہیں۔

سلیم : پھر اس کی بیوی کو اس پر کوئی اعتراض نہیں ؟

نور : وہ اس سے باخبر نہیں۔ یہ لوگ میرے رشتے دار بھی ہوتے ہیں۔

سلیم : تمھارے ماں باپ کہاں ہیں ؟

نور : زمانہ ہوا مرچکے ہیں۔ میں تنہا ہوں اور اپنی کفالت گھر کا کام کاج کرکے اور صاحب خانہ کی تفریح کا سامان بن کر کرتی ہوں۔

سلیم : کیا تم موجودہ زندگی سے مطمئن ہو ؟

نور : اگر نہیں بھی ہوں تو کیا فرق پڑ جاتا ہے۔ میں مجبور ہوں۔ اچھا یہ بتاؤ تم چوری کیوں کرتے ہو ؟

سلیم : اس لئے کہ انسان کو زندہ رہنے کے لئے غذا کی ضرورت ہوتی ہے۔

نور : کوئی سیدھا سادھا سا کام کرکے یہ ضرورت پوری کی جاسکتی ہے۔

سلیم : ٹھیک کہا تم نے۔ تم بھی کوئی شریفانہ کام کرکے اپنی کفالت کرسکتی ہو۔

نور : عورت اور مرد میں بڑا فرق ہے۔ میں مجبور ہوں۔

سلیم: میں بھی مجبور ہوں۔

نور: کہاں تک تعلیم پائی ہے؟

سلیم: لا گریجویٹ ہوں۔

نور: (ہنستے ہوئے) اب شاید تم یہی کہوگے کہ کسی اسٹیٹ کے شہزادے ہو۔ ایڈونچر کی خاطر چوریاں کرتے ہو۔ چور تو تھے ہی اب تمھیں بوران کی شکایت بھی ہوگئی ہے۔

سلیم: مجھے یقین تھا تم اسے صحیح نہ سمجھوگی۔ تم نے کہاں تک تعلیم پائی ہے؟

نور: انٹرنس تک۔ لو چائے لو۔ (وہ چائے کی پیالی اس کی طرف بڑھاتی ہے۔ دونوں چائے پیتے ہیں۔)

سلیم: مجھے تو ہنسی آرہی ہے۔

نور: کیوں؟

سلیم: ارے بھئی چوری کرنے آیا تھا اور چائے پی کے جارہا ہوں۔ (وہ گھڑی دیکھتا ہے۔) اف تین بج گئے۔ مجھے چلنا چاہئے۔ (وہ اٹھتا ہے۔)

نور: ایک منٹ۔ (وہ صندوق کی طرف جاتی ہے اور صندوق کھولتی ہے۔)

سلیم: کیا پستول نکال رہی ہو؟

نور: پستول سے تمھیں مارنا گولی ضایع کرنا ہے۔

سلیم: ٹھیک ہے۔ جو شکر سے مرتا ہو اسے زہر دینے سے کیا حاصل۔

نور: چائے پی کے شاعری شروع کردی۔

سلیم: جی نہیں۔ شاعری تو کسی اور شے کے پینے سے آتی ہے۔

نور: کس شے سے؟

سلیم: تمھاری آنکھوں کے پیالے سے۔

نور: تم غالباً پکچر زیادہ دیکھتے ہوگے۔ اسی لئے تھرڈ کلاس قسم کے ڈائیلاگ بکے جارہے ہو۔

سلیم: اب یہ چاہے تھرڈ کلاس ہوں کہ فورتھ کلاس۔ میں نے جو محسوس کیا وہ کہہ دیا۔

نور: (سلیم کو لفافہ دیتی ہے۔) یہ رکھ لو۔ یہاں سے جانے کے بعد کھولنا۔

سلیم: وہ کیوں؟ (وہ لفافہ کھولتا ہے اور اندر سے دس دس کے کچھ نوٹ نکلتے ہیں۔) یہ کیا؟

نور: یہ روپئے میں نے جمع کئے تھے اور ذہن میں کوئی خیال نہیں تھا کہ کس لئے جمع کررہی ہوں۔ یہ بے کار رہنے سے زیادہ تمھارے کام آجائیں گے۔

سلیم: نا بابا۔ مجھے معاف رکھو۔ (وہ لفافہ اس کی طرف پھینک دیتا ہے۔) بلکہ ایسا کرو یہ بھی رکھو۔ (وہ سوئیٹر کے اندر کے جیب سے کچھ نوٹ نکال کر اس کی طرف اچھال دیتا ہے۔)

نور: اس کا مطلب ہے تم میری بات نہیں سنوگے۔

سلیم: ہرگز نہیں۔ عورتوں کا پیسہ لیتے ہوئے مجھے شرم آتی ہے۔

نور: (سلیم کے لہجے میں) یہاں کون سے دس پانچ آدمی کھڑے ہیں۔

سلیم: تم بڑی شریر ہو۔

نور: اور تم بڑے وہ ہو۔

سلیم: وہ کیا؟

نور: چور۔

سلیم: طبیعت نہیں چاہتی کہ یہاں سے جاؤں۔ مجبوری ہے۔

نور: طبیعت نہیں چاہتی تو مت جاؤ۔ تمھیں مجبور کون کررہا ہے؟

سلیم: سویرے انسپکٹر صاحب سیدھے جیل پہنچا دیں گے۔

نور: تو کیا ہوا۔ میں روزانہ تم سے ملنے جیل آؤں گی۔ تم جیل میں کوئی کتاب لکھ دینا۔

سلیم: کتاب تو خیر میں کیا لکھ سکوں گا۔ تمھارے فراق میں کچھ نظمیں کہہ دوں گا۔

نور: آگئے نا اپنی اوقات پر۔

سلیم: پھر کیا۔ آج مجھے پہلی بار محسوس ہورہا ہے کہ کیوپڈ کا وار خالی نہیں جائے گا۔

نور: سچ!

سلیم: ہاں۔ کیا میں تم سے کل بھی مل سکتا ہوں؟

نور: نہیں۔ کل انسپکٹر صاحب مکان میں ہوں گے۔ میں ان کے ساتھ رہوں گی۔

سلیم : اگر میں تمھارا اغوا کر دوں تو؟

نور : کیوں میں تمھیں اتنی پسند آ گئی۔

سلیم : اتنی زیادہ کہ اب میں شاید تمھارے بغیر زندہ نہ رہ سکوں۔

نور : میرا بھی یہی حال ہے۔ تمھاری باتوں سے مجھے اندازہ ہوتا ہے کہ تم شریف ہو۔ میرے کردار اتنے اچھے نہیں کہ میں اپنے آپ کو تمھارے ساتھ منسوب کروں۔

سلیم : تو کیا ہوا۔ میرے کردار کچھ اتنے زیادہ اچھے ہیں کہ یہ تمھاری لغزشوں کی پردہ پوشی کے لئے کافی ہیں۔

نور : میں نہیں چاہتی کہ میری وجہ سے تمھاری زندگی خراب ہو۔

سلیم : میری زندگی خراب کیسے ہوگی؟ ہاں اتنا ضرور ہے کہ تمھیں کچھ دن تکلیف سے گزارنے پڑیں گے۔

نور : اس کے لئے میں پست ہمت نہیں۔

سلیم : تو پھر دیر کس بات کی ہے۔ چلو یہاں سے چلیں۔ (وہ نور کا ہاتھ پکڑ کر دروازے کی طرف کھینچتا ہے۔)

نور : ٹھہرو۔ ارے ٹھہرو۔ ارے تم انسان ہو یا فاختہ۔

سلیم : انسان نہیں چور۔

نور : مجھے کچھ سامان تو ساتھ رکھنے دو۔

سلیم : اس کی ضرورت نہیں۔ چلو! (وہ دونوں باہر کی طرف بڑھتے ہیں۔)

(پردہ گرتا ہے۔)

آنچل کے شعلے

محمد شمیم رجبی

نرم و نازک مخملی سرحدوں پر
اجنبی جھرو کوں سے
پھیکے پھیکے
گورے گورے
دف جھلکتے ہیں
حجاب و تجسس کی لے
لذتیں بن گئیں آسماں
بوالہوس جلوتیں
گھورتی برچھیاں
قحط خوردہ جواں
بے جھجک چتیں
پیر غنین بھی مہرباں
اطماع زر
آسائشوں کی داستاں
موم کا پیرہن
بھو کے گھنڈروں میں
ظلمت احتیاج کی تپش میں
بلیاں چھت پہ رٹنے لگیں
چق پڑی ہے قصائی کی دکان پہ

میلے کپڑے میں وہ چند چھیچھڑے لئے
اک گلستاں زادہ چلا
ساتھ کتے چلے
خود مثال وفا
کائیں کائیں ہوئی
نالۂ نارسا
گوشت سب بک چکا
چیل منڈلا رہی ہے
منصفی کی ہیں تنگ اور تاریک راہیں
وقت کے اوتار
جیسے بے غرض بے سروکار
مل کی چمنی سے اٹھتا نہیں اب دھواں
بند لیکن نہیں کاروبار
پھیل جاتی ہے راکھ بستیوں میں
ننگوں گوشت کے لوتھڑے
کوڑے خانوں پہ اور نالیوں میں
ساگ چٹنی کے محل کی کائنات
کشتۂ شعلۂ تجربات
زخم کے خشک دامن میں

ایک دنداں ریختہ کمر
اب زمیں سونگھتی ہے
سوزن خوں کی مانوس سی اس مہک سے
جنم لیتے رہیں گے شگوفے
جن کے دیدار سے خلوتیں
پھر پگھل جائیں گی
اور پھر چاندنی کی کرن
اپنے آنچل میں
زنگ خوردہ کنجیوں کا
ایک گچھا ئے
سرحد آب جو پہ پھسل جائے گی
اف یہ رنگیں شفق
حسن کی سرحدیں
ایک ڈوبا مگر دوسرا
پھر نکلنے کو ہے
ماہ کامل کی رات
رفعت محرکات
پھر پرانا سبق
پھاڑ دو یہ ورق

غزلیں

مدحت الاختر

ہوا میں حرف بنا کر اڑا دیا اس کو
وہ خواب تھا تو حقیقت بنا دیا اس کو

چمک رہا تھا مرا نام میرے ماتھے پر
ہوا نے حرفِ غلط سا مٹا دیا اس کو

جدا ہوا تو اسے اپنا عکس سونپ دیا
وہ رو رہا تھا، کھلونا تھما دیا اس کو

جہاز میں نے اڑایا تھا بادلوں کی طرف
ہوا نے دھوپ کے رستے لگا دیا اس کو

مرے زوال کی افواہ گرم تھی کب سے
لو آج میں نے حقیقت بنا دیا اس کو

اپنی صدا سے قوتِ پرواز دے مجھے
میں تھک گیا ہوں دور سے آواز دے مجھے

یا میرا شہر پھونک کے نابود کر اسے
یا اپنے جنگلوں کا کوئی راز دے مجھے

کتنی صدائیں میری لکیروں میں بند ہیں
گردش میں لا کے صورتِ آواز دے مجھے

میں ختم ہو رہا ہوں ترے انتظار میں
آ اور پھر نیا کوئی آغاز دے مجھے

اڑتے کبوتروں کا تعاقب فضول ہے
سانسوں کے پر کترنے کی مقراض دے مجھے

ہندو فلسفے میں خدا کا انکار اور اس کے دلائل

اصغر علی انجینئر

دیبی پرساد چٹو پادھیائے اپنی قابل قدر کتاب "ہندوستانی الحاد" (INDIAN ATHEISM) میں لکھتے ہیں: "ہندوستانی فلسفہ نہ درثے پر اگر تعصب سے پاک نظر ڈالی جائے تو یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ہندو فلسفے میں الوہیت کے افراد کو بہت غیر اہم اور محدود مقام حاصل ہے۔ تمام اسکولوں میں صرف دو بڑے مکاتب فکر میں تصور الوہیت پایا جاتا ہے اور وہ بھی چند شرائط کے ساتھ۔"[1] یہ بات چاہے حیرت ناک ہو مگر سچ ہے۔ ہم اس مختصر سے مضمون میں ہندو فلسفے کے اس پہلو پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔

چند اہم ہندو مکاتب فکر میں جن مکاتب کا شمار ہوتا ہے وہ یہ ہیں: بدھ مت اور اس کے تمام فرقے، جین دھرم، چارواک (لوکایت)، پورو میماسا، سانکھیہ، ویدانت اور نیائے ویسے سک۔ ان میں سے آخری دو مکتبوں کو چھوڑ کر، دوسرے تمام فلسفوں کی بنیاد الوہیت سے انکار پر ہے۔ ہندو فلسفے میں الوہیت کے اقرار اور انکار کے لئے ایشور واد اور انشور واد کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ ہم اس بحث میں یہ جائزہ لیں گے کہ انشور واد کو ثابت کرنے کے لئے کن دلائل کا استعمال کیا گیا ہے اور ایشور واد کو کیوں قطعی طور پر ناقابل قبول ٹھہرایا گیا ہے۔

ہم اوپر یہ بتا چکے ہیں کہ صرف دو بڑے مکاتب فکر یعنی کہ ویدانت اور نیائے ویسے سک کی بنیاد خدا پرستی اور اقرار الوہیت پر ہے اور وہ بھی چند شرائط کے ساتھ۔ ہمیں ہندوستانی فلسفوں میں انشور واد کا جائزہ لینے سے پہلے ان دو فلسفوں کے بارے میں چند باتیں سمجھ لینی چاہئیں۔ ویدانت کے معنیٰ ہیں 'ویدوں کی انتہا'۔ پراچین بھارت میں اس فلسفے کے کئی مختلف حصے اور شاخیں تھیں جن کی بنیاد اپنشدوں کی تعلیمات پر تھی۔ ان میں "ادویتا ویدانت" سب سے اہم سمجھا جاتا ہے۔ اس فلسفے کو سری شنکرا چاریہ نے شہرت کے چار چاند لگا دیئے۔

ویدانت کی دوسری شاخوں نے خدا کے تصور کو بالکل ہندوستانی معنیٰ میں یعنی بہ حیثیت 'خالق کائنات' اور 'ناظم اخلاق' کے پیش کیا مگر ادویتا ویدانت نے اسے ایک بالکل دوسرے معنی میں پیش کیا۔ اس فلسفے نے کائنات کو محض فریب، وہم، خیال اور التباس قرار دیا ہے۔ اس لئے حقیقی معنیٰ میں اس کائنات کو پیدا کرنے اور پیدا کرنے والے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یہ ویدانت کا مشہور نظریہ ہے کہ کائنات کبھی وجود میں ہی نہیں آئی۔ اسے ویدانت کی اصطلاح میں 'اجات واد' کہتے ہیں۔ ہم تھیالوجی کی زبان میں اسے 'فوق الالہٰ' (SUPER THEISM) کا نظریہ کہہ سکتے ہیں۔ بعض جدید محققوں کا خیال ہے کہ ادویتا ویدانت پر مہایان بدھ مت کا اثر غالب ہے۔ لیکن مہایان بدھ مت کی کٹر الحاد پرستی اس بات کو مشتبہ بنا دیتی ہے۔ اگر یہ بات ایک حد تک صحیح بھی ہو تو ہمیں مبالغے سے بچنا چاہیئے۔ ویدانت کے فلسفے میں ہمارے عملی وجود (برخلاف حقیقی وجود جس سے یہ فلسفہ انکار کرتا ہے۔) کے اعتبار سے اس میں خدا پرستی کے عام معنی میں تمام عناصر پائے جاتے ہیں۔ بلکہ شنکرا چاریہ نے قبول عام کے لئے کئی بھکتی گیت بھی لکھے ہیں۔ صرف ماورائی اور ازلی حقیقت کے اعتبار سے ادویتا ویدانت نے فوق الالہٰ یا لاثانی برہمن کا نظریہ پیش کیا۔ بہرحال ادویتا ویدانت کی یہ فوق الالہیت اور ویدانت کے الوہیت کے دوسرے نظریوں کا فرق دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ ادویتا ویدانت کے نظریے کے مطابق، خدا سوائے جہالت یا فریب خیال کی پیداوار ('اودیا' یا مایا کی پیداوار) کے اور کچھ نہیں۔ اس بات نے دوسرے ویدانت فلسفیوں کو اتنا برہم کیا کہ مادھوا (ایک ویدانت فلسفی) نے یہاں تک لکھ دیا کہ "ادویتا ویدانت فلسفے کو تباہ کرنے کے لئے خدا نے خود اوتار لیا!"

نیایا ویسیسکا کا خدا کے متعلق نظریہ بہت الجھا ہوا ہے۔ ہندو فلسفے

---

[1] ہندوستانی الحاد صفحہ ۲۴

کے طالب علموں کو یہ بات اچھی طرح معلوم ہے کہ اس اسکول کے آخر زمانے کے نمائندے خدا پرستی کے حامی تھے۔ ہندو فلسفے میں خدا کے وجود کے جو رسمی ثبوت پائے جاتے ہیں، وہ انہی کے پیش کئے ہوتے ہیں۔ شری ستکری مکرجی نے جو ہندو فلسفے کے اعلیٰ درجے کے اسکالر ہیں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ بعد کے نیایا ویسیسکا کے فلسفیوں کا خدا پرستی سے اتنا زبردست انہماک، اس فلسفے کے ابتدائی دور کے نظریوں سے میل نہیں کھاتا۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس فلسفے کے ماننے والوں کا خدا پرستی سے انہماک بعد کے دور کی پیداوار ہے۔ اس بنا پر یہ گمان جائز قرار دیا جا سکتا ہے کہ اس فلسفے کے بانی خدا کے وجود کے حامی نہ رہے ہوں گے۔ ستکری مکرجی ہمیں یہ بھی بتاتے ہیں کہ "نیایا سوتر" اور "ویسیسکا سوتر" میں خدا کا کہیں ذکر نہیں ہے اور پھر یہی نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اس فلسفے کے بانیوں نے خدا کے مسئلے کو کوئی اہمیت نہیں دی۔ نیایا ویسیسکا کے بعد کے حامیوں اور میماسا کا میں اس بات پر بے انتہا بحث ہوتی رہی ہے۔ میماسا کا یہ کہنا تھا کہ "ویدا" کی اہمیت داخلی اور ذاتی ہے اور اس کی برتری ثابت کرنے کے لئے کسی خدا کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ جب کہ نیایا ویسیسکا کے حامیوں کا کہنا تھا کہ ویدوں کی اہمیت اور ان کا تقدس خدا کی کتاب ہونے کی وجہ سے ہے۔ لیکن نیایا ویسیسکا کی ابتدائی تصانیف ویدوں کے خدائی کتاب ہونے پر بالکل خاموش ہیں۔ ویسیسکا سوتر میں ویدوں کے مصنف "اعلیٰ ذہن" کے لوگوں کو قرار دیا ہے البتہ نیایا سوتر میں کہیں کہیں ایسے اشارے ملتے ہیں جن سے خدا کے وجود کا ذکر مراد لیا جا سکتا ہے لیکن سیاق و سباق کی ایسی تشریح، نیایا ویسیسکا کے نظریۂ جوہریت (THEORY OF ATOMISM) سے میل نہیں کھاتی۔ نیایا ویسیسکا کا نظریۂ جوہریت اپنی اصل شکل میں اتنا ہی الحاد پرست رہا ہوگا جتنا کہ یونانی فلسفۂ جوہریت۔ نیایا ویسیسکا فلسفے میں خدا کا تصور کیسے اور کب داخل ہوا؟ یہ بڑی دلچسپ بحث ہے جس کی اس مضمون میں گنجائش نہیں۔

ہم اس بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے ہندو فلسفے میں خدا کے تصور کے متعلق دیبی پرساد چٹوپادھیائے کے لفظوں میں کہہ سکتے ہیں کہ "تمام بڑے فلسفوں میں صرف ویدانت (کچھ شرائط کے ساتھ) اور نیایا ویسیسکا اپنی بعد والی شکل میں خدائی وجود کے قائل رہے ہیں۔ اس کے برخلاف بدھ مت، جین دھرم، پورو میماسا، سانکھیہ، لوکایتا اور نیایا ویسیسکا اپنی اصلی شکل میں کٹر الحاد پرست رہے ہیں۔ ہندوستانی فلسفیانہ روایت میں الحاد پرستی کی اس زبردست اہمیت کو نظر انداز کرنا ہندو فلسفے کی بڑی بھاری اکثریت والے اہم طبقے کو نظر انداز کر دینا ہے۔"[1]

اس مختصری تمہید کے بعد اب ہم چند اہم ہندو فلسفیانہ اسکولوں کا مسئلہ الحاد پر جائزہ لیں گے۔ ان سب اسکولوں میں لوکایت اسکول سب سے پرانا اور سب سے اہم ہے۔ گوپی ناتھ کوی راج کہتے ہیں "نظریہ فطرت پرستی (سوبھاؤ واد) کے سب سے قدیم نمائندے پراچین بھارت کے چند آزاد خیال مفکر تھے جو پہلے لوکایت کہلاتے تھے اور بعد میں عام طور پر چارواک کہلائے جانے لگے۔ شدید مادیت، ان دیکھے سے انکار، اسناد کی عظمت سے بے نیازی، اور خالص عقلیت پرستی یا سوفسطائیت، ان کے خصائص تھے۔ دوسری جگہ گوپی راج کہتے ہیں: "موثر علت (EFFICIENT CAUSE) کی قوت عمل سے انکار اور مادے کا از خود حرکت میں آنے کا تصور سانکھیہ فلسفے کو فطرت پرستی (سوبھاؤ واد) کے نظریے سے بہت قریب لے آتا ہے۔"[2] رد بین کہتا ہے کہ سانکھیا فلسفی بڑے شوق سے دودھ کی مثال دیتے ہیں جو بغیر کسی منصوبہ بند کوشش یا خدا کی شکل میں علت عاقل کے برجستہ ماں کے سینے سے بہتا ہے۔ سمکرانے سانکھیا فلسفے کی فطرت پرستی کی وضاحت ان لفظوں میں کی ہے۔ "جیسے کہ گھاس پودے، پانی وغیرہ بغیر کسی خارجی علت کے اپنی ذاتی فطری خصوصیت سے دودھ میں تبدیل ہو جاتے ہیں اسی طرح ہم مانتے ہیں کہ مادہ اپنی ابتدائی شکل سے مختلف شکلوں میں تبدیل ہوتا رہتا ہے اور اگر یہ پوچھیں کہ ہم کیسے جان لیں کہ گھاس بغیر کسی خارجی علت کے دودھ میں تبدیل ہو جاتی ہے تو ہمارا جواب یہ ہے کہ اس کی کوئی علت دیکھنے میں نہیں آتی۔ اگر ایسی کوئی علت کا علم ہوتا تو ہم گھاس کو اس کی مدد سے دودھ میں تبدیل کر لیتے۔ لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہوتا۔ اس لئے گھاس کا اس طرح تبدیل ہو جانا اس کی اپنی ذاتی فطرت پر منحصر ہونا سمجھنا چاہئے۔ اور اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مادہ اپنی ابتدائی شکل سے اسی طرح تبدیل ہوتا رہتا ہے۔"[3] اس طرح ہمیں سانکھا

---

[1] ہندوستانی الحاد صفحہ ۲۹ ۔ [2] گوپی ناتھ کوی راج سرسوتی بھون اسٹڈیز صفحہ ۱۰۰
[3] دیبی پرساد چٹوپادھیائے صفحہ ۶۸

فلسفے کی اس بحث میں سائنس اور مذہب (سبھاؤ واد اور ایشور واد) کے ٹکراؤ کی ایک ہلکی سی جھلک پراچین ہندو خیال میں نظر آتی ہے۔

واچسپتی مصرا جو ہندو فلسفے کا ایک زبردست ستون مانا جاتا ہے، سانکھیا کاری کا کے ۵۰ ویں سوتر کی تشریح کرتے ہوئے لکھتا ہے، "کوئی لاشعوری حرکت بھی کسی مقصد کے تحت کام کر سکتی ہے۔ جیسے کہ گائے کے بچے کو غذا مہیا کرنے کے لئے لاشعوری طور پر دودھ بہتا ہے۔ اسی طرح پراکرتی (فطرت) لاشعور ہونے کے باوجود انسان (پرُوس) کی نجات کے لئے کام کرے گی۔ خدا پرست کہہ سکتا ہے: دودھ کا نکلنا بھی خدا کی قدرت اور مرضی سے ہوتا ہے اور اس طرح ہمارے اس اصول (کہ ہر چیز خدا کے حکم اور مرضی سے ہوتی ہے) میں فرق نہیں آتا لیکن یہ بات ہمارے نزدیک قابل قبول نہیں کیوں کہ (خدا کے تصور کو مندرجہ ذیل وجوہات کی بنا پر قبول نہیں کیا جا سکتا) ہر باشعور بات بغیر کسی استثنا کے، یا تو انانیت پر مبنی ہوتی ہے یا جذبۂ رحم پر۔ چوں کہ تخلیق کائنات کے معاملے میں یہ دونوں عوامل شامل نہیں سمجھے جا سکتے اس لئے یہ بات ماننا ناممکن ہے کہ کائنات کی تخلیق کسی باشعور حرکت سے ہوتی اس لئے کہ خدا جس کی ہر خواہش تکمیل کو پہنچی ہوتی ہے، اسے اس کائنات کی تخلیق میں کسی قسم کی کوئی دلچسپی نہیں ہو سکتی۔ نتیجے کے طور پر انانیت پر مبنی کسی مقصد کا امکان باقی نہیں رہتا لیکن خدا نے جذبۂ رحم سے متاثر ہو کر بھی کائنات کی تخلیق نہیں کی ہو گی کیوں کہ تخلیق سے پہلے ارواح گرفتار بلا نہیں تھیں۔ حواس، اجسام اور اشیا جو وجود میں ہی نہیں آئی تھیں۔ تو رحمت خداوندی کس کو مصیبت سے نجات دلاتی؟ اگر دوسری طرف ہم یہ کہیں کہ رحمت الٰہی تخلیق کے بعد حرکت میں آئی تو ہم مشکل ہی سے دلیل کے اس دائرے سے نکل سکتے ہیں: تخلیق کی بنیاد رحمت خداوندی تھی اور رحمت، کائنات کی تخلیق کا نتیجہ۔ دوسرے یہ کہ خدا اگر جذبۂ رحم سے متاثر ہو کر تخلیق کرتا تو صرف خوش حال مخلوق پیدا کرتا نہ کہ مختلف حالات میں مبتلا مخلوق۔

"اس پر اگر کوئی یہ کہے کہ حالات کا یہ فرق فرد کے اپنے اعمال کا نتیجہ ہے جس کے لئے وہ خدا سے جزا کا مستحق قرار پاتا ہے، تو ہم یہ کہیں گے کہ اس صورت میں نظام کائنات میں خدا کا دخل بالکل غیر ضروری ہو جاتا ہے کیوں کہ اس صورت میں جو کچھ ہو گا وہ نیک و بد اعمال کے نتیجے کے طور پر ہو گا اور علت و معلول کے اس تسلسل میں کسی اعلیٰ ہدایت کار کی کوئی ضرورت باقی نہ رہ جائے۔ اس کے برخلاف لاشعور مادے پر، جس کی حرکت نہ انانیت کے مقصد پر مبنی ہے نہ جذبۂ رحم پر، یہ اعتراضات عائد نہیں ہوتے۔"

سانکھیا سوتر کے مصنف نے اس مسئلے پر دوسرے زاویوں سے بھی بحث کی ہے۔ اس بات کا قطعی طور پر اعلان کرنے کے بعد کہ خدا کا وجود ثابت نہیں کیا جا سکتا، مصنف خدا کے تصور میں ایک ناقابل حل تضاد کی نشان دہی کرتا ہے۔ کتاب کی پراسرار زبان میں "خدا کا وجود ثابت نہیں، کیوں کہ وہ نہ تو ہر اعتبار سے آزاد فاعل (FREE AGENT) ہو سکتا ہے نہ شرائط کا پابند فاعل[1]۔ دونوں صورتوں میں وہ نااہل (تخلیق کے مقصد کے لئے) کہلائے گا۔[2]

اس کی وضاحت یوں ہے:

خدا پرست کے نزدیک اس کائنات کا خالق خدا ہے۔ خالق کے معنی ہیں ایسا فاعل جو کسی فعل کا مرتکب ہو لیکن کوئی بھی فاعل صرف دو صورتوں میں کسی فعل کا مرتکب ہو سکتا ہے۔ یا تو وہ مطلقاً آزاد فاعل کی حیثیت سے یا کسی بندش سے مجبور ہو کر اس فعل کا ارتکاب کرے گا۔ لیکن خدا کا تصور نہ تو ہم مطلقاً آزاد فاعل کی حیثیت سے کر سکتے ہیں اور نہ ہی بندشوں میں گرفتار فعال کی حیثیت سے۔ کیوں کہ اس کے علاوہ کوئی تیسری صورت نہیں ہو سکتی اور خدا کو خالق کائنات کی حیثیت سے فعال تصور کرنا ہی پڑے گا اس لئے خدا کا تصور ہی ناقابل قبول ٹھہرتا۔

لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ خدا کا تصور ایک مطلقاً فعال کی حیثیت سے یا پابندیوں سے مجبور فعال کی حیثیت سے کیوں ناممکن ہے؟ مطلق آزادی کا مطلب ہوتا ہے ہر طرح کی خواہش علائق اور جذبات سے آزادی۔ اگر خدا ہر قسم کی خواہش سے آزاد ہے تو تخلیق کی خواہش بھی نہیں پیدا ہو سکتی لیکن کیا دنیا کی تخلیق بغیر کسی خواہش کے ممکن ہے؟ خدا پرست ایسا سوچ بھی نہیں سکتا۔ خدا پرست اس بات کا تصور بھی نہیں کر سکتا کہ کائنات کی تخلیق خود بہ خود یا غیر ارادی طور پر ہوئی۔ اس لئے خدا پرست اپنے خدا کا تصور بغیر رضا، رغبت، ارادہ اور خواہش کے کر ہی نہیں سکتا اور اگر ایسا ہے تو اس کا خدا تمام علائق سے

---

[1] سانکھیا سوتر ۱ : ۹۲ - [2] سانکھیا سوتر ۱ : ۹۴

پاک مطلقاً آزاد نہیں ہو سکتا۔ دوسری صورت خدا پرست کے لئے یہ باقی رہ جاتی ہے کہ وہ خدا کو مطلقاً آزاد نہ سمجھے لیکن اس کے معنی یہ ہوں گے کہ خدا بندشوں میں گرفتار اور پابندیوں سے مجبور ہے۔ یہ بندشیں اور پابندیاں اس کے قادرِ مطلق ہونے کی نفی کرتی ہیں اور قادرِ مطلق ہونا تخلیقِ کائنات کی بنیادی شرط ہے۔

مندرجہ بالا دلائل کی روشنی میں سمکھیا سوتر کے مصنف نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ خدا کا وجود ثابت نہیں کیا جا سکتا اور ظاہر ہے کہ اس کے معنی یہ ہوں گے کہ خدا کا تصور حقیقت پر مبنی نہیں ہو سکتا۔

ابھی تک جو دلائل پیش کئے گئے وہ سمکھیا فلسفے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اب ہم ہندو فلسفے کے دوسرے اہم اسکول یعنی بدھ مت کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ بدھ فلسفہ دکھ اور اس سے نجات حاصل کرنے کا فلسفہ ہے۔ مہاتما بدھ کو مابعد الطبیعیاتی مسائل سے کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ انھیں اس بات سے کوئی دلچسپی نہیں تھی کہ دنیا کی ابتدا کیسے ہوئی، اس کی حقیقت کیا ہے اور ہمیں علم کیسے حاصل ہوتا ہے؟ وہ خود ان مسائل سے بحث نہیں کرتے تھے اور دوسروں کو بھی اس سے باز رکھنے کی کوشش کرتے تھے۔ وہ اسے محض تضیعِ اوقات قرار دیتے تھے۔ جب ان سے اس قسم کے سوال پوچھے جاتے تو وہ عام طور پر جواب نہیں دیتے تھے۔ بدھ کو اخلاقی مسئلے سے خاص دلچسپی تھی۔ اور خاص کر اخلاقی مسئلے کے اس پہلو سے جس کی ان کے نزدیک خاص اہمیت تھی۔ ان مسائل (مابعد الطبیعیاتی مسائل) سے ان کی بے توجہی کی کیا وجہ تھی؟

بدھ کو ہر چیز میں دکھ نظر آتا تھا۔ انھوں نے اپنے بنارس کے وعظ میں اپنے شاگردوں سے کہا: "جنم لینا دکھ ہے، مرنا دکھ ہے۔ بڑھاپا دکھ ہے، بیماری دکھ ہے۔ جس سے پیار نہ ہو اس سے وصال دکھ ہے اور اپنے محبوب سے بچھڑنا دکھ ہے۔ کسی چیز کی خواہش کرکے اسے نہ پا سکنا دکھ ہے۔ مختصر یہ کہ دنیا کے تمام علائق دکھ کا کارن ہیں۔ انسان نے اپنے طویل سفر کے دوران اتنے دکھ جھیلے ہیں کہ اس کے بہائے ہوئے آنسو چار بڑے سمندروں کے پانی سے زیادہ ہیں[1]"

ان دکھوں سے نجات حاصل کرنے کے لئے انھوں نے ۸ نکاتی راستہ تجویز کیا۔ جو بات ہمارے لئے اہم ہے وہ یہ ہے کہ بدھ کو ان دکھوں کی وجہ سمجھنے اور اس کا علاج تشخیص کرنے میں کہیں بھی خدا کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ انسانی تقدیر کا اتنا اہم سوال حل کرتے وقت بدھ نے آخر خدا کو کیوں نظر انداز کر دیا؟ ایسی صورت میں ممکن ہے کہ بدھ خدا کے وجود کے بالکل قائل نہ رہے ہوں۔ بدھ سے پہلے بھارت میں سمکھیا فلسفے کا چلن تھا اور سمکھیا فلسفی اپنے دلائل سے خدا کے تصور کو محض انسانی واہمہ کی پیداوار ثابت کر چکے تھے۔ بدھ اس فلسفے سے ضرور متاثر ہوئے ہوں گے۔ جدید محققین نے ہماری توجہ اس طرف مبذول کی ہے مشہور بدھ فلسفی اشوگھوش نے بدھ چرت میں بدھ کی زبان سے خدا کے خلاف یہ دلائل پیش کئے ہیں:

"اگر یہ دنیا ایشور نے پیدا کی ہے تو اس میں کوئی تبدیلی یا تباہی نہیں ہونی چاہئے، اس میں دکھ اور حوادث، صحیح اور غلط جیسی چیزیں نہیں ہونا چاہئے کیوں کہ ہر بات کا ذمے دار خدا ٹھہرے گا!"

"اگر خوشی اور غم، پیار اور نفرت خدا کے پیدا کئے ہوئے ہیں تو وہ خود بھی ان صفات سے متصف قرار پائے گا اور اگر یہ سب باتیں خدا میں پائی جاتی ہیں تو وہ بے عیب، بے نقص اور کامل ہستی کہلانے کا مستحق کیسے ہو سکے گا؟"

"اگر ایشور خالق ہے اور اگر ہر چیز خالق کی قدرت کے سامنے مجبور ہے تو نیک اعمال کرنے سے کیا فائدہ؟ کیوں کہ ہر چیز اس کی پیدا کی ہوئی ہے تو نیک و بد کی تمیز کیسی؟ اس کے سامنے تو ہر چیز برابر ہوگی!"

"لیکن اگر دکھ درد کو کسی اور علت سے منسوب کیا جائے تو یہ نتیجہ نکلے گا کہ خدا کے علاوہ بھی کوئی علت ہو سکتی ہے جس کی علت خدا نہیں ہے۔ تو پھر ہر مخلوق کو غیر معلول کیوں نہ سمجھا جائے؟"

اور اگر خدا خالق ہے تو وہ یا تو کسی مقصد کے تحت تخلیق کا عمل کرے گا یا بغیر کسی مقصد کے۔ اگر وہ کسی مقصد کے تحت یہ عمل کرتا ہے تو وہ کامل نہیں کہلا سکتا کیوں کہ مقصد میں خواہش کی تکمیل شامل ہے۔ اور اگر وہ بلا کسی مقصد کے یہ عمل کرتا ہے تو اس کا یہ عمل بے سود ہے[2]"

بدھ نے خدا کے وجود کے خلاف بڑی آسان اور عام سمجھ بوجھ کی دلیلیں پیش

[1] مہاوگا ۱-۶ انگریزی ترجمہ اولڈن برگ پی ۱۲۸

[2] اشوگھوش۔ بدھ چرت

کی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بدھ کا سابقہ ایسے لوگوں سے تھا جو فلسفیانہ موشگافیوں اور ژولیدگیوں سے واقف نہیں تھے۔ وہ محض خالق کائنات اور ناظم کائنات پر عقیدہ رکھنے والے سادہ لوح لوگ تھے اور انھیں قائل کرنے کے لئے ایسی ہی سیدھی سادی دلیلوں کی ضرورت تھی۔ لیکن بعد میں بدھ فلسفیوں کا سابقہ دوسرے فلسفیوں سے پڑا تو انھوں نے وجود خداوندی کے خلاف فلسفیانہ اور منطقی دلائل پیش کئے۔ ہم یہاں اختصار کے ساتھ چند دلائل کا ذکر کریں گے۔

ویبھاسکا اسکول بدھ مت کا ایک اہم اسکول ہے۔ ویبھاسکا کے خیال میں خدا کے وجود کی تردید چند ٹھوس حقائق سے ہوتی ہے۔ یہ حقائق مندرجہ ذیل ہیں:

(۱) معلول (EFFECT) چند منطقی مراحل سے گزر کر وجود میں آتا ہے۔

(۲) چند زمانی و مکانی شرائط کا پابند ہوتا ہے۔

(۱) معلول ایک خاص ترتیب میں چند مراحل سے گزر کر وجود میں آتا ہے۔ مثال کے طور پر درخت کا پھل ایک معلول ہے جو یکایک وجود میں نہیں آتا۔ اس کا وجود میں آنا چند مظاہر کے تسلسل کا نتیجہ ہے۔ بیج سے پھوٹ کر انکور نکلتا ہے، انکور سے پتے، پتوں کے بعد درخت کا تنا اور شاخیں، شاخوں پہ پھول لگتے ہیں اور پھول سے پھل بنتا ہے۔ یہ ترتیب ناقابل تغیر ہے۔ اسی طرح انسانی جسم چشم زدن میں وجود میں نہیں آتا۔ نطفے سے جنین (FOETUS) وجود میں آتا ہے اور یہ جنین ایک مقررہ ترتیب سے ارتقائی مراحل طے کر کے انسانی جسم بنتا ہے۔

(۲) دوسرے یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ معلول زمانی اور مکانی حدود کا پابند ہوتا ہے۔ کچھ نتائج خاص وقت میں اور خاص جگہوں پر ہی پیدا ہو سکتے اور چند دوسرے نتائج دوسری جگہوں پر اور دوسرے وقت میں ہی پیدا کئے جا سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر کچھ پھول اور پھل شمال مغربی حصے میں ایک خاص موسم میں پیدا ہوتے ہیں۔ یہ پھول اور پھل جنوبی حصے میں نہیں پیدا ہوتے یا اگر پیدا ہوتے ہیں تو ان کا رنگ ذائقہ وغیرہ مختلف ہوتا ہے یا دوسرے لفظوں میں وہ وہی پھل اور پھول نہیں ہوتے۔ یہ پھل اور پھول ایک خاص موسم میں ہی پیدا ہوتے ہیں دوسرے موسم میں نہیں۔ یہ دو باتیں اس طرح ناقابل تردید ہیں کہ معلول ایک خاص ترتیب سے چند مراحل سے گزر کر وجود میں آتا ہے اور یہ کہ معلول زمان و مکان کے حدود کا پابند ہوتا ہے اور یہ حقائق خدا کے وجود کی تردید کرتے ہیں۔ کیسے؟

خدا قادر مطلق اور ہمہ داں مانا جاتا ہے۔ وہ خالق کائنات اور مبدا اول ہے۔ اس کے معنیٰ یہ ہوئے کہ خدا خود بلا شرکت غیرے ہر شے کی علت ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ ہر چیز سے بے نیاز ہے کیوں کہ کسی شے پر انحصار یا کسی چیز کی احتیاج قدرت مطلقہ کی نفی کرتی ہے۔ اس لئے تمام اشیاء کی ایک ہی علت جو بلا شرکت غیرے ہر شے کو پیدا کر سکتی ہے اور جو ہمہ وقت موجود ہے تو کوئی بھی شے کسی بھی وقت وجود میں آ سکتی ہے۔ علت کی ہمہ وقت موجودگی معلول کی ہمہ وقت موجودگی کی دلیل ہے۔ موجودہ بحث کی رو سے ہر شے ایک ہی وقت میں دنیا میں موجود ہونی چاہئے۔ کسی بھی شے کے وجود میں امتداد زمانہ کے معنی ہوں گے علت کلی کا اپنی ضروری شرائط کے ساتھ غیر موجود ہونا لیکن خدا اگر ہر شے کی علت ہے اور ہمہ وقت موجود ہے تو کسی شے کی کسی خاص وقت میں غیر موجودگی ناقابل تصور ہے۔ اسی طرح معلول کا ایک خاص ترتیب سے گزر کر دیر سے وجود میں آنا بھی سمجھ میں نہ آنے والی بات ہے۔ اگر خدا ہر شے کی کافی علت ہے تو معلول کا ان مراحل سے گزر کر وجود میں آنا بے معنی ہو جاتا ہے۔ جواب بالکل آسان ہے کیوں کہ معلول کا ان مراحل سے گزر کر وجود میں آنا حقیقت ہے جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ خدا کا تصور جو اس سے میل نہیں کھاتا محض افسانہ ہے۔

اسی طرح سے معلول کا زمان و مکان میں محدود ہونے کا معاملہ ہے۔ قادر مطلق کو دراصل ایسی ہر پابندی سے مکمل طور پر آزاد ہونا چاہئے۔ اگر یہ علت قدرت مطلقہ کی مالک ہے تو شمال مغرب میں پیدا ہونے والے پھل پھول ایک ہی وقت میں جنوب میں بھی پیدا ہونا چاہئے اور جنوب میں پیدا ہونے والی اقسام شمال مغرب میں بھی ہونا چاہئے۔ اسی طرح گرمی میں پیدا ہونے والے پھل پھول سردیوں میں اور سردیوں میں پیدا ہونے والے پھل پھول گرمیوں میں پیدا ہونا چاہئے۔ اس صورت میں بھی نتیجہ وہی نکلتا ہے کہ معلول زمان و مکان کا پابند ہے۔ اس حقیقت سے مشکل ہی سے انکار کیا جا سکتا ہے۔ اور چوں کہ یہ بات قادر مطلق کی ضد ہے، خدا کا تصور محض انسانی واہمہ کی پیداوار ہے۔

ویبھاسکا اسکول کے دلائل پر ایک نظر ڈالنے کے بعد ہم مشہور بدھ فلسفی نگرجونا کے پیش کئے ہوئے دلائل کا جائزہ لیتے ہیں۔ یہ دلائل ہمیں نگرجونا کی کتاب 'اخیور

اور وشنو کے خالق کائنات ہونے کی تردید میں ملتے ہیں۔ ہم یہاں یہ دلائل شیرباتسکی کے ترجمے سے پیش کرتے ہیں۔

"کچھ لوگوں کا دعویٰ ہے کہ خدا کا وجود ہے جو اس کائنات کا خالق بھی ہے۔ ہمیں اس دعوے کا تنقیدی جائزہ لینا چاہئے۔ خالق وہ ہے جو تخلیق کرتا ہے، جو کوئی فعل سرزد کرتا ہے۔ اسے اس فعل کی مناسبت سے اس فعل کا خالق کہتے ہیں۔ ہم اس بارے میں یہ کہنا چاہتے ہیں کہ یا تو خدا اس شے کی تخلیق کرسکتا ہے جو کہ ہم جانتے ہیں کہ موجود (سدھ) ہے یا اس شے کی جو ہم جانتے ہیں کہ موجود نہیں (اسدھ)۔"

"پہلی بات یہ کہ وہ کوئی ایسی شے کی تخلیق نہیں کرسکتا جو ہم جانتے ہیں کہ پہلے سے موجود ہے کیوں کہ خالق کا تصور ایسی کسی شے پر عائد نہیں ہوگا۔ مثال کے طور پر ہم جانتے ہیں کہ انسان موجود ہے۔ اس کی دوبارہ تخلیق کرنا درحقیقت تخلیق کا فعل نہیں کہلائے گا۔ کیوں کہ اس کا وجود مسلمہ حقیقت ہے۔ لیکن یہ کہا جاسکتا ہے کہ خدا اس شے کی تخلیق کرتا ہے جو ہمارے علم میں غیر موجود ہے جیسے کچھوے کی پیٹھ سے اون جو ہمارے علم میں غیر موجود ہے لیکن چوں کہ ایسا کبھی نہیں ہوتا، وہ ان اشیاء کی تخلیق کرنے کی قدرت نہیں رکھتا۔ دوسرے لفظوں میں خدا بھی غیر موجود ہے۔"

"اس کے جواب میں یہ دلیل پیش کی جاسکتی ہے کہ وہ غیر موجود کو وجود میں لاتا ہے۔ (یعنی کہ خدا جس شے کو تخلیق کرتا ہے وہ پہلے ناموجود تھی لیکن تخلیق کے فعل سے وجود میں آئی۔) لیکن یہ بھی ناممکن ہے، کیوں کہ یہاں تصور کا تضاد پایا جاتا ہے۔ (موجود اور غیر موجود آپس میں متضاد تصور ہیں۔) جو شے وجود میں ہے وہ موجود ہے (اور کسی صورت میں بھی جو چیز موجود ہے، غیر موجود نہیں ہوسکتی۔) اور جو چیز غیر موجود ہے سوائے غیر موجود کے اور کچھ نہیں ہوسکتی (یعنی جو شے غیر موجود ہے کسی صورت میں موجود نہیں ہوسکتی۔)۔ اس طرح سے ہم دیکھتے ہیں کہ یہ دونوں تصور آپس میں متضاد ہیں جیسے کہ روشنی اور اندھیرا، موت اور زندگی۔ درحقیقت جہاں روشنی ہے وہاں اندھیرا نہیں ہوسکتا اور جہاں اندھیرا ہے وہاں روشنی نہیں ہوسکتی۔ جو زندہ ہے وہ مردہ نہیں ہوسکتا اور جو مردہ ہے وہ زندہ نہیں ہوسکتا کیوں کہ موجود اور غیر موجود میں اتحاد ممکن نہیں ہے، خدا غیر موجود سے موجود کا خالق نہیں ہوسکتا۔"

"اس کے علاوہ دوسرے اعتراضات بھی ہیں۔ کیا خالق جو اپنے سے خارج اشیاء کی تخلیق کرتا ہے خود بھی مولود (BORN) ہے یا غیر مولود (UNBORN)؟ اگر وہ خود غیر مولود ہے تو اپنے سے خارج کسی شے کی تخلیق نہیں کرسکتا۔ کیوں؟ اس لئے کہ وہ ایک بانجھ عورت کے لڑکے کی طرح ہے، جو غیر مولود ہونے کی وجہ سے زمین کھودنے جیسا کوئی عمل نہیں کرسکتا۔ (کیوں کہ بانجھ عورت کے لڑکے کی دراصل ولادت ہی نہیں ہوئی۔)۔ خدا کی بھی یہی حیثیت ہے (کیوں کہ خود پیدا نہیں ہوا اس لئے وہ اپنے سے خارج کوئی شے پیدا نہیں کرسکتا۔)"

"اب ہم دوسرے امکان کا جائزہ لیتے ہیں۔ خدا خود پیدا ہوکر اپنے سے خارج اشیاء کی تخلیق کرتا ہے لیکن سوال یہ پیدا ہوگا کہ وہ کہاں سے پیدا ہوا؟ کیا وہ اپنے آپ ہی پیدا ہوا یا کسی اور چیز سے؟ جہاں تک پہلے امکان (خود سے پیدا ہونا) کا تعلق ہے، اپنے آپ سے پیدا ہونا ممکن نہیں ہوسکتا کیوں کہ خود وجود میں آئے بغیر کسی فعل کا اثر اس غیر موجود ذات پر نہیں ہوسکتا اور اپنے فعل کا اثر اپنے آپ پر نہیں ہوسکتا۔ تلوار کی دھار کتنی ہی تیز کیوں نہ ہو اپنے آپ کو نہیں کاٹ سکتی۔ رقاص اپنے فن کا کتنا ہی ماہر کیوں نہ ہو اپنے کندھوں پر کھڑا ہوکر نہیں ناچ سکتا۔ اس کے علاوہ یہ کبھی دیکھنے میں نہیں آیا کہ ایک ہی شے خالق بھی ہو اور مخلوق بھی۔ ایک آدمی جو باپ ہے، اپنا بیٹا بھی ہو۔ عام بول چال میں یہ بات بالکل مفقود ہے۔"

"اب اگر ہم یہ فرض کریں کہ خدا کسی دوسری شے سے پیدا ہوا ہے لیکن ایسا فرض کرنا ممکن نہیں کیوں کہ خدا کی غیر موجودگی میں ہر شے غیر موجود ہوگی۔"

سانتی دیو جو بدھ مت کا ایک قابل قدر فلسفی مانا جاتا ہے، اپنی تصنیف "بودھی چریا اوتارا"، میں لکھتا ہے:

"خدا پرست یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ خدا لامحدود ہے اور ہمارا محدود ذہن لامحدود وجود کو نہیں سمجھ سکتا۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہوگا کہ اس کی صفات بھی ہمارے محدود ذہن کے دائرہ تفہیم میں نہیں آسکتیں۔ اس لئے نہ تو ہمیں اس کا علم ہوسکتا ہے (یعنی اس کے وجود کا) نہ ہی ہم خالق کائنات ہونے کی صفت وابستہ کرسکتے ہیں۔ (اس طرح خدا پرست کو خدا کے اس تصور سے دست بردار ہونا پڑے گا یا اس دعوے سے کہ خدا کا وجود ہے اور وہ خالق کائنات ہے۔)۔ خدا پرست یہ بھی کہتے ہیں کہ خدا کا ادراک ممکن نہیں لیکن اس کے عمل کا ادراک ممکن ہے۔ لیکن خدا پرست (نیایا ویسیسیکا کے ماننے والے) یہ سب اس سے وابستہ نہیں کرتے جیسے کہ: خدا نے ارواح کو پیدا نہیں کیا اور نہ عناصر کو کیوں کہ خود خدا پرستوں

(نیایا وسیسیکا) کے کہنے کے مطابق یہ چیزیں ازلی ہیں۔ خدا علم پیدا نہیں کرتا کیوں کہ علم اس کے معروض سے پیدا ہوتا ہے۔ خدا دکھ اور سکھ پیدا نہیں کرتا کیوں کہ یہ 'کرما' کا نتیجہ ہیں۔" اس طرح سے خدا پرست باوجود خدا کی شان و شوکت بیان کرنے کے محض چند غیر اہم باتیں ہی اس کی ذات سے وابستہ کر پاتا ہے۔"

اب ہم میماسا فلسفے پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔ کماریلا اس فلسفیانہ اسکول کا ممتاز فلسفی گزرا ہے۔ اس نے خدا پرستوں کے خلاف جو دلائل پیش کئے وہ ہم مختصراً یہاں پیش کرتے ہیں۔ کماریلا عام سمجھ بوجھ کی دلیلیں پیش کرتا ہے۔ "خدا پرست کو یہ ماننا پڑے گا کہ ہر چیز کے وجود سے پہلے خدا کا وجود تھا۔ یعنی تب خدا اور صرف خدا تھا۔ اگر اس وقت اور کوئی چیز موجود نہیں تھی یعنی زمان، مکان، کائنات وغیرہ تو خالق خود کہاں رہا ہوگا اور ہم یہ کیسے جان سکتے ہیں کہ اس وقت خدا کا وجود تھا ہی؟ خالق کائنات (پرجاپتی) کی اس وقت کیا حالت ہوگی اور اس کی ہیئت کیا رہی ہوگی۔ اور اس وقت جب کہ کوئی چیز موجود نہیں تھی اسے کون جان سکتا تھا اور بعد میں پیدا کئے گئے لوگوں کو اس کے وجود کی کیسے اطلاع ہوئی؟ جب کسی شے کا وجود نہیں تھا۔ دوسرے لفظوں میں خدا پرست تخلیق کے عمل سے پہلے خدا کا وجود ثابت نہیں کر سکتا نہ ہی وہ خدا کی حیثیت (تخلیق سے پہلے) پر تسلی بخش روشنی ڈال سکتا ہے کیوں کہ اسی کے کہنے کے مطابق تخلیق کے عمل سے پہلے کسی شے کا وجود نہیں تھا۔

آگے چل کر کماریلا کہتا ہے: "آپ کے خیال میں دنیا کی ابتدا میں کیسے ہوئی؟ (اگر یہ کہا جائے کہ یہ خالق کی مرضی سے وجود میں آئی) کیوں کہ خالق کا مادی جسم نہیں ہے وغیرہ، تو اس میں دنیا کو تخلیق کرنے کی خواہش کیسے پیدا ہوئی؟ (خواہش کے لئے جسم کا ہونا ضروری ہے۔) اگر اس کا جسم ہے تو یہ جسم کیسے پیدا ہوا؟ ہمیں اس جسم کا پیدا کرنے والا ماننا پڑے گا۔ (اور جسم کے پیدا کرنے والے کا پیدا کرنے والا اور یہ سلسلہ جاری رہے گا) اور اگر خدا کا جسم ازلی ہے تو یہ جسم کس شے کا بنا ہوا ہے؟"

اگر بہ فرض محال یہ مان بھی لیا جائے کہ یہ دنیا خدا کی مرضی سے پیدا ہوئی ہے تو بھی ہمارے سامنے سوال آکر کھڑا رہے گا کہ خدا نے آخر ایسی دنیا کیوں پیدا کی جس میں قسم قسم کی تکالیف اور مصائب ہیں؟ خدا کے سامنے نیکی اور بدی کا کیا نمونہ رہا ہوگا اور اس نے اسے پیدا کرنے کے لئے کس طرح کے آلے استعمال کئے ہوں گے؟ کماریلا کہتا ہے "پہلی بات تو یہ ہے کہ خدا ایسی دنیا پیدا کرنے کی خواہش کیوں کر کرے گا جو تمام زندہ مخلوق کے لئے ہر طرح کی تکالیف سے بھری پڑی ہے؟ اور اس وقت اس کے پاس زندہ مخلوق کی نیک و بد کی شکل میں رہنمائی کرنے والی کوئی ایجنسی نہیں تھی، نہ ہی کوئی خالق آلات اور ذرائع کی غیر موجودگی میں کسی شے کی تخلیق ہی کر سکتا ہے۔"

بعد میں کماریلا کے مفسرین نے وضاحت کی ہے کہ "لوگ مانتے ہیں کہ تمام مصیبتیں ہمارے پچھلے جنم کے برے اعمال کا نتیجہ ہیں۔ یہ بالکل سچ ہو سکتا ہے۔ لیکن دنیا کی آفرینش کی ابتدا میں، چوں کہ کوئی پچھلا جنم نہیں تھا، بد اعمال کا ایسا کوئی نمونہ موجود نہیں ہو سکتا اور دنیا میں تمام مصائب کا الزام صرف خدا پر ہی عائد ہوگا۔ کسی بھی شے کی تخلیق کے لئے آلات کی ضرورت ہوتی ہے۔ کوزہ بنانے کے لئے، (جس کی مثال ہندو فلسفے میں بار بار دی جاتی ہے) کمہار مٹی اور پہیے کا استعمال کرتا ہے۔ کمہار کا جسم ہوتا ہے اور وہ اس تخلیق میں اپنے جسم کے مختلف اعضا کا استعمال کرتا ہے۔ لیکن خدا پرست کے کہنے کے مطابق خدا نے ایسے کسی آلے کا استعمال نہیں کیا۔ بغیر آلوں کی مدد کے کسی شے کی تخلیق کیسے ممکن ہے؟ اس کے جواب میں (ہندو فلسفے میں) عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ مکڑی اپنا جالا بغیر کسی آلے اور بغیر کسی کے استعمال کئے بناتی ہے اور اگر مکڑی بغیر کسی آلے کے کوئی شے بنا سکتی ہے تو خدا جو قادر مطلق ہے، کیوں کسی شے کی تخلیق بغیر آلے کے نہیں کر سکتا؟ کماریلا اس کے جواب میں کہتا ہے: "مکڑی کا جالا بغیر کسی مادی بنیاد کے نہیں بنتا۔ ایسا سمجھنا غلط ہے۔ مکڑی کا جالا اس کے لعاب (رال) سے بنتا ہے اور یہ لعاب ان کیڑوں سے بنتا ہے جو مکڑی شکار کر کے کھاتی ہے۔"

مندرجہ بالا سطروں میں ہم نے وہ مشہور دلائل پیش کئے ہیں جو ہندو فلسفے میں عام طور سے خدا کے وجود کے خلاف زیر بحث آئے ہیں۔ یہ بات الگ ہے کہ عوام میں سناتن دھرم اتنا مقبول ہوا کہ ہندو دھرم پر خدا پرستی کا تصور غالب ہو گیا اور وہ فلسفیانہ بحثیں دب کر رہ گئیں جن میں خدا کے وجود کے خلاف منطقیانہ دلیلیں اپنی تمام موشگافیوں کے ساتھ پیش کی گئی تھیں۔ حد تو یہ ہے کہ بدھ مت اور جین دھرم کے بانی بھی جن میں خدا کے تصور کو کوئی دخل نہیں تھا، ایشور کے ہی اوتار مان لئے گئے اور ان کی بدھ بھگوان اور مہاویر بھگوان کی حیثیت سے پرستش ہونے لگی۔ یہ تبدیلی کیوں اور کیسے ہوئی؟ یہ انسانی دانش کی تاریخ کے بڑے اہم اور دلچسپ سوال ہیں لیکن یہاں ان سوالوں پر قلم اٹھانے کی گنجائش نہیں۔ ▲▲

خالی بانہیں

اختر یوسف

زندگی اس کے پاس کہاں تھی ... لیکن، موت بھی اس کی نہیں تھی ... اس لئے اس کی دونوں بانہیں ہر طرف خالی تھیں ... کب سے خالی تھیں اسے ٹھیک سے یاد نہیں تھا ...

وہ —— صدیوں سے سفر میں تھا ... سفر، شاید اس کی قسمت کی پیشانی سے چپک کر رہ گیا تھا ...

صدیوں سے ... وہ —— تنہا تھا ... اندر اور باہر سے تنہا تھا ... ہر طرف سے وہ ایسا ہی تھا ... لیکن، کبھی کبھی ... جانے کب کب، وہ تنہا نہیں تھا ... وہ یہ ضرور جانتا تھا ... اس کے پاس کئی زمانوں میں، اس کے اندر دل کے ایک نقطے پر، اس کے دل کے ہی رنگ کا ایک مہکتا اور اچھلتا ہوا، دائرہ در دائرہ ننھا سا قطرہ ہمیشہ اپنی زندہ آنکھوں کی کاسنی، کچھ بھوری پلکیں جھپکایا کرتا تھا ... لیکن اب، جانے کب سے ... شاید صدیوں سے ... صدیوں سے ہی ... زندگی اس کے پاس نہیں تھی ... موت بھی لیکن، اس کی نہیں تھی ... اور وہ —— اندر اور باہر سے بالکل تنہا تھا ...

ہائی وے پر ... گیلی ریت کے ان گنت، بے شمار بگولوں کے ساتھ، لٹ پٹا کر بچتے ہوئے، اس نے جب لوہے کے پل کے پاس پہنچ کر ذرا نیچے جھانکا تو اسے اچانک جھرجھری سی آ گئی ... نیچے بڑی لمبی چوڑی، گہری اور مٹ میلی ندی بڑے بڑے کنکر اور پتھر کے ساتھ چل رہی تھی ... کوئی اژدہا، جب اپنے حلق تک سب کچھ بھر کر غنودگی کے عالم میں سوئی سوئی سانس لیتا ہے، اور ان سانسوں کی جیسی بھینی بھینی آوازیں ہوتی ہیں، ویسی ہی آوازیں، کھٹے بھاپ کی طرح ندی کے مٹ میلے پانیوں سے نکل رہی تھی ...

—— ندیوں کے پانیوں سے ہمیشہ ایسی ہی آوازیں ابھرتی ہیں ...

اس نے بہت سہم کر سوچا ...

—— کیوں کہ —— ؟

اور اس نے دیکھا، نیچے مٹ میلی ندی کے چاروں طرف شام ٹوٹ ٹوٹ کر پتھروں، چٹانوں اور کنکروں پر بکھری تھی ... اور بہت سارے گدھ اور کوے شام کے مختلف ٹکڑوں کے ہر حصے کو اپنی تیز، لمبی اور اکھڑی چونچوں سے نوچ رہے تھے، کتر رہے تھے اور ادھر ادھر بڑی بے ترتیبی سے پھینک رہے تھے ... مٹ میلی ندی کے گدلے پانیوں میں جانے کہاں سے بلا کا زور آ گیا تھا ... لہریں ایک دوسرے پر یوں جلدی جلدی چڑھ رہی تھیں، جیسے انھیں کوئی بہت بڑا ٹیلہ یا پہاڑ بن جانا تھا ... ندی کے اوپر، لیکن ہوا نہیں تھی ... ہاں البتہ وہ بہت ڈری ڈری سی ندی کے بغل میں ایک پیپل کے پیڑ کی ایک پیچ دار شاخ سے تار عنکبوت جیسی بنی تھرتھراہٹ میں جذب، بیٹھی ہوئی تھی ... اس کی آنکھیں یہ سب دیکھ کر کھلی کی کھلی تھیں کہ اچانک مٹ میلی ندی کی ان گنت لہروں کے اوپر ایک دھماکہ سا ہوا، پھر دوسرے ہی لمحے اس نے دیکھا کہ اتھل پتھل لہروں کے بیچوں بیچ لہو کا ایک اچھلتا ہوا دائرہ در دائرہ قطرہ بڑی تیزی سے نمودار ہوا اور پھر چند ہی سکنڈوں کے بعد لہروں میں سوراخ ڈالتا ہوا بہت نیچے جانے کہاں جا کر گم ہو گیا ... اور جب، اس نے یہ دیکھا تو جانے کیوں مارے خوف کے اس کے اندر سے بڑی بھیانک چیخ نکل گئی ...

—— اے مسٹر... یہ کیا پاگل پن ہے...!؟

جیسے اس کے پیچھے کسی خارشی کتے نے اپنے دانت گھسوڑ کر زور سے بھونک دیا ہو... اس نے اچرج کی آخری حد کو بھی لانگتے ہوئے بڑی پھرتی سے پلٹ کر دیکھا... تو کیا دیکھا کہ ہائی وے کے اس حصے پر جہاں وہ کھڑا تھا، پگھلی ریت کے بگولوں کی کافی بھیڑ جمع تھی... بیش تر ان میں سے اس کی طرف کچھ عجیب نظروں سے دیکھنے کا ناٹک کر رہے تھے... اور کچھ اس کا دیکھا دیکھی نیچے پل کے یوں دیکھ رہے تھے، جیسے ندی کے پانیوں میں، ان کی کالکوں کے کچے ملائم، گوشت کے ٹکڑے بڑی ڈھٹائی سے تیر تیر کر ان کے رازوں کا گریباں چاک کرنا چاہ رہے تھے...

—— بات کیا ہے...؟ آپ چیخ کیوں پڑے...؟

اب اس کے کانوں کے پاس کسی شکاری پرندے نے جیسے پر پھڑ پھڑائے تھے... لیکن، وہ ایسے سوالات کی پرواہ کئے بغیر تیزی سے، اپنی آنکھیں ملتا ہوا آگے بڑھ گیا...

ہائی وے پر پگھلی ریت کے آڑے ترچھے، چھوٹے بڑے بگولوں کی بھیڑ اب غیر معمولی طور پر بڑھ گئی تھی... شام اپنے اندر اور باہر سے ٹوٹ ٹوٹ کر چاروں طرف چھتراتی چھترائی بے حد سیاہ ہوگئی تھی... دور دور تک لوہے کے بڑے بڑے کھمبے سڑک کے دونوں طرف اپنے سروں پر ڈائنوں اور چڑیلوں کی بجھتی ہوئی سرخ دہیلی آنکھیں چپکائے، بے مصرف جیسے بنے کھڑے تھے... ان گنت الوؤں اور چمگادڑوں کے کراہت آمیز پر دو چلکوں کو بیچ سے جوڑنے والی زنجیروں میں الجھے اور پھنسے ہوئے معلوم پڑ رہے تھے... یہ چلکے، اس کے چاروں طرف رینگ رہے تھے... پھیل رہے تھے... اور اس کے دونوں کانوں میں، چمگادڑوں اور الوؤں کی بولیوں کی، روح کے اندر جھرجھری ڈالنے والی آوازیں پھڑ پھڑا رہی تھیں... اس کی کوشش مگر یہ تھی کہ وہ ان تمام خرافات سے یوں بے خبر ہو جائے کہ جیسے اس کے آس پاس، دور دور تک کچھ بھی نہ تھا... لیکن اس کے پاس ساتوں آسمان تک کو چھید دینے والی نگاہیں تھیں... اس لئے الوؤں، چمگادڑوں اور پگھلی ریت کے کھوکھلے بگولوں کی پتھریلی آنکھوں کی دشاؤں سے نابلد نگاہیں دیکھ کر، کبھی کبھی اس کے اندر نفرت کی کمانیں تن تن جاتی تھیں... لیکن پھر بھی وہ خود کو قابو میں رکھے ہوئے تھا...

کہ کہیں کسی کمان پر اس کا ہاتھ نہ چڑھ جائے، اور وہ سب کچھ نہ ہو جائے، جسے نہیں ہونا چاہئے تھا... لیکن —— اب ہونے کو رہ ہی کیا گیا تھا... یک لخت جیسے کوئی کیل اس کے دماغ میں چبھ سی گئی تھی، اور ابھی وہ اس کی چبھن سے الگ بھی نہیں ہو سکا تھا کہ ایک ٹین کا نیا نیا سا خاک پر لڑھکنے والا بکس جانے کیسے اس کے پیچھے آکر جھن جھنا اٹھا... اور جب، اس نے پلٹ کر دیکھا، تو دیکھا کہ ٹین کے بکس کے ایک سوراخ سے کوئی کائی گرفتہ عجیب سا چہرہ، جس کی پیشانی نما شے پر ابلق و خر کی مرجھائی ہوئی، جھولتی ہوئی دموں کے نشانات اینٹھ رہے تھے، بہت کھینچ کھینچ اس کی طرف تاک رہا تھا...

—— اندھے ہو کیا...؟ کوئی آواز جیسی آواز اس کے پاس پھر گونج گئی... اس نے غور کیا تو اسے سمجھنے میں دیر نہ لگی کہ آواز اسی ٹین کے بکس کے اندر والے چہرے کے کسی سوراخ سے نکلی تھی...

—— اندھا... نہیں ہوں... جانے وہ کیوں بپھر سا گیا تھا... مجھے بھی تم نے کیا ابلہ و خر سمجھ رکھا ہے... اس نے نفرت کی تھوک سڑک پر پٹکتے ہوئے، ہوا کی طرح بہت آگے بڑھ کر کہا...

—— شٹ... اڑرب...

لیکن، تب تک وہ آگے بڑھ چکا تھا... ہائی وے اس سے پیچھے چھوٹ چکا تھا... اور وہ ریلوے اسٹیشن کے پاس تھا... لیکن ریلوے کراسنگ کے پھاٹک، لیکن بند تھے... شاید، کوئی ٹرین کہیں سے آ رہی تھی... ریلوے کراسنگ کے اس پار اور اس پار ان گنت ہزاروں سال پرانے کوؤں کے صرف سر ہی ہلتے ہوئے نظر آ رہے تھے... اس لئے، اتنے سارے کوؤں کے بیچ اسے بڑی گھبراہٹ سی ہو رہی تھی... اس نے سوچا، اس کی خیریت اسی میں تھی کہ وہ اپنی ساتوں آسمان تک کو چھید دینے والی نگاہوں کو ریل کی پٹری کی حد تک ہی مرکوز رکھے... کیوں کہ، اسے ایک ڈر تھا... کوؤں کے بیچ میں گھر جانے کے بعد والا ڈر ——!! ابھی اس کے مطابق ٹرین کے آنے میں کوئی دس منٹ تو ضرور ہی تھے... لیکن اتنا پاس ہی اس کے کانوں کے اندر بھاری بھاری آہنی پہیوں کی گڑگڑاہٹ کا شور پگھل پگھل کر پیوست ہونے لگا... شاید، ٹرین اب بہت قریب تھی... اس کی نگاہیں لیکن اس کے فیصلے کے مطابق پٹریوں پر ہی

مرلوز تھیں ... کالی کالی پٹریاں، جو کچھ دیر قبل لمبے لمبے کھمبوں کے سروں میں کلبلاتی ہوئی ڈائینوں اور چڑیلوں کی کھبتی ہوئی، سرخ دہکتی آنکھوں کی لپک ٹسی مگر آنماے عاری روشنی میں، مردہ سانپوں کی طرح معلوم ہو رہی تھیں، اچانک سرخ دہکتی ہوئی موٹی موٹی سلاخوں میں بدل چکی تھیں... لیکن، موٹی موٹی سرخ دہکتی ہوئی سلاخوں کے آس پاس کا اندھیرا بہت گہرا گیا تھا ... حالاں کہ ایسا نہیں ہونا چاہئے تھا... یہ کچھ عجیب غیر فطری سا تھا... بہر حال، لیکن اسے یہ معلوم تھا کہ اس کی نگاہیں، اسے کبھی دھوکہ نہیں دے سکتی تھیں ... چند ہی سکنڈوں کے بعد اس نے پھر بے حد چونکتے ہوئے دیکھا کہ کچھ چاند سا ہی پیلا پیلا آناً فاناً کہیں اوپر سے آیا اور پٹریوں کے ٹھیک بیچ میں آکر الجھ گیا... پھر ایک لمحے کے ہزارویں حصے کے کسی وقفے میں وہ ایک جھٹکے کے ساتھ ریزہ ریزہ ہو کر پٹریوں پر ہی بکھر کر ادھر ادھر لڑھک سا گیا ... چاند جیسا، جو کچھ پیلا پیلا تھا، اس میں اور اس کے ریزوں میں اتنی اور ایسی روشنی تھی کہ اس کی آنکھیں بے وقت کی جھپک سی گئی تھیں... کچھ عجیب سی رونگٹے کھڑے کر دینے والی روشنی تھی ... ایک پل کے لئے وہ اپنے اندر کچھ تھر تھرا سا گیا تھا... آہنی پہیوں کی گڑگڑاہٹ کا شور بھی پہلے سے ہزار گن بڑھ گیا تھا... اس لئے، اس نے اپنے دونوں ہاتھوں کی انگلیوں کو اپنے کانوں کے اندر بہت دور دور تک ٹھونس لئے تھے... لیکن، وہ اپنی آنکھیں تو بند نہیں کر سکتا تھا... اسے اپنے اغل بغل کا جو ڈر تھا... چاند جیسا جو کچھ پیلا پیلا سا بکھر گیا تھا، اس کے بے شمار ریزے پٹریوں پر بجھے نہیں تھے... حالاں کہ انھیں اب بجھ جانا چاہئے تھا... اس کی بے حد حیرت زدہ نگاہیں لیکن ریزوں کو گننا نہیں چاہ رہی تھیں... کیوں کہ اس کی نگاہوں کے گننے کی بے تابی کو کوؤں کی آنکھیں کبھی بھی دیکھ لے سکتی... اور پھر، اسے کرید اور نوچ سکتی تھیں... یک لخت، لیکن اس نے دیکھا کہ چاند جیسا جو کچھ پیلا پیلا سا تھا، اس کے ان گنت ذرے بڑی تیزی سے پیلے پڑنے لگے تھے... اور آناً فاناً وہ ایسے ہو بھی گئے تھے... لیکن ــــ وہ اس وقت بے ہوشی کی خطرناک حد تک الجھی ہوئی پٹریوں سے الجھ چکا تھا، جب ــــ ساتوں آسمان تک کو چھید دینے والی اس کی نگاہوں نے دیکھا کہ پٹریوں کے زنگ کی ہی کوئی دائرہ نما لجلجی سی شے پٹریوں کے بیچ میں پھنسی پھنسی سی ابھری، پھر چند ہی سکنڈوں میں پہیوں کی گڑگڑاہٹوں کی چوٹوں سے ریزہ ریزہ ہو کر چاند سی شے کے ان گنت نیلے ٹکڑوں میں پیوست ہو گئی... اپنا سارا آپ کھو گئی...

ــــ کہئے... آپ اب کیسے ہیں...؟ اس کے قریب جیسے کسی کفن کی پھڑپھڑاہٹ پیدا ہوئی...

ــــ وہ... مردوں کے شہر میں ہے...!؟... اسے یہ جان کر بڑی حیرت ہو رہی تھی...

ــــ آپ... کیسے ہیں...؟ کفن کی پھڑپھڑاہٹ نے مگر اسے کچھ اور سوچنے نہیں دیا...

ــــ میں... مردہ نہیں ہوں... اس نے سر سے پیر تک چادر اوڑھتے ہوئے، اپنے سے باہر اپنی سانسوں کو ہرا دیا... پھر،

بہت دیر تک وہ سر سے پاؤں تک چادر اوڑھے ہوئے لیٹا رہا... اپنی، ست رنگے آسمان تک کو چھید دینے والی نگاہوں سے جانے کیا کیا دیکھتا رہا... سوچتا رہا...

صدیوں سے... شاید، صدیوں سے ہی، اس کی دونوں بانہیں خالی تھیں... زندگی اس کے پاس کہاں تھی...؟! ▲▲

سفید ذرہ، ساتویں سمت

رشید امجد

وہ ایک ایک کر کے سیاہی کے بطن سے نمودار ہوئے اور اندھیرے کی چادر اتار کر باہر آ گئے۔ پھر انھوں نے اپنے لمبے لمبے بالوں میں سے اپنے پنجے باہر نکالے جن کے بڑے بڑے ناخن خنجر کی طرح چمک رہے تھے۔ وہ اپنی تھوتھنیاں اوپر اٹھا کر فضا میں سونگھنے لگے، پھر اس کی نظریں اس پر جم گئیں۔ وہ بے خبر جسم پھیلائے زمین پر پڑا تھا۔ اسے دیکھ کر ان کے منھ سے خوشی کی دبی دبی چیخیں بلند ہوئیں اور وہ غراتے ہوئے آہستہ آہستہ اس کی جانب بڑھنے لگے۔ روشنی کی ایک لکیر ان کے ساتھ ساتھ آگے بڑھنے لگی۔ وہ کھسکتے کھسکتے آمنے سامنے آ گئے، ان کے چہرے پر چمکتے لہو کے قطرے ٹپ ٹپ ان کے پنجوں اور ناخنوں پر گرنے لگے۔ روشنی کا دائرہ سمٹ کر دھبہ بن گیا۔ وہ ایک دوسرے کے اتنے قریب آ گئے کہ ان کے لمبے لمبے ناخن آپس میں ٹکرانے لگے۔ خون کے قطرے ٹپ ٹپ ان کے گھنے بالوں میں جذب ہونے لگے۔ اس کے چہرے پر اذیت کا کھنچاؤ پھیلتا چلا گیا۔ اس نے کراہ کر کروٹ لی، اس کے اندر سے کوئی چیز غراتی ہوئی باہر نکلنا چاہتی تھی۔ ایک تیز کاٹتا ہوا درد اس کے سارے جسم میں پھیل گیا۔ اس کے ہاتھ پیر مڑنے لگے اور جسم کھنچتا چلا گیا۔ اس کی یہ حالت دیکھ کر ان کے منھ سے مسرت اور لذت کی گھٹی گھٹی غراہٹیں بلند ہوئیں، ان کے پنجے ایک ساتھ بلند ہوئے۔ اس کے ہاتھ پیر پوری طرح مڑ گئے تھے اور جسم پر لمبے لمبے بال اگ رہے تھے، اس نے غرا کر کروٹ بدلی، فضا میں اٹھے ہوئے نوکیلے پنجے دھیرے دھیرے نیچے آ رہے تھے۔ یک بہ یک وہ ہڑبڑا کر اٹھ بیٹھا۔ فضا میں اٹھے ہوئے پنجے نیچے گر پڑے اور وہ خوف زدہ ہو کر پیچھے ہٹ گئے۔ اس نے آناً فاناً اپنی جگہ سے جست لگائی اور انھیں چیرتا ہوا اچھل بھاگا۔ وہ جو ایک لمحہ کے لیے ششدر ہو گئے تھے، اس کے اچھلتے ہی زمین پر گر کر تڑپنے اور غرانے لگے۔ ان کے چہروں پر بہتا خون اچھل اچھل کر ان کے لمبے سیاہ بالوں پر گرنے لگا، پھر انھوں نے اپنی تھوتھنیوں کو فضا میں بلند کیا اور غراتے چیختے ہوئے اس کے پیچھے دوڑے۔

اس نے شل ہوتی انگلیوں سے درخت کے تنے کو گرفت میں لینے کی کوشش کی لیکن اس کی انگلیاں تنے سے ٹکرا کر رہ گئیں۔ انگلیوں کی حرکت مردہ ہو چکی تھی اور کوئی ٹھنڈی نم شے لمحہ بہ لمحہ اس کے سارے جسم میں پھیلتی چلی جا رہی تھی۔ اس نے اپنی جگہ سے کھسک کر دوبارہ تنے کو پکڑنے کی کوشش کی لیکن اکڑی ہوئی انگلیوں نے اپنی جگہ سے جنبش نہ کی۔ اس نے دور جلتے الاؤ کو اپنی آنکھوں سے چھونا چاہا۔ الاؤ کی گرمی اور روشنی بانہیں پھیلائے اسے بلا رہی تھیں۔ ٹھنڈی یخ سے اسے لمحہ بہ لمحہ اپنی گرفت میں دبوچے چلی جا رہی تھی۔ اس نے شل ہوئے جسم کو سمیٹ کر، درخت کے تنے کو پکڑنے کی کوشش کی لیکن انگلیاں اسے چھو کر لوٹ آئیں، اس کا جسم اپنی جگہ سے ذرا سا اٹھا لیکن کوئی حرکت کئے بغیر نیچے گر گیا۔ سفید برف پر پاؤں کے نشان پھندا بن کر اس کی گردن سے لپٹتے چلے جا رہے تھے۔ اس نے

اپنے پاؤں سمیٹنے کی کوشش کی لیکن انھوں نے اپنی جگہ سے حرکت نہ کی۔
اس کے اندر ایک پتھریلی چٹان تیزی سے پھیل رہی تھی۔ اس نے کھسک کر اس کے پھیلاؤ روکنے کی کوشش کی لیکن ذرا سا کھسک کر وہ پھر بے دم ہو کر رہ گیا۔ الاؤ چیخ چیخ کر اسے بلا رہا تھا، اس نے زور زور سے سانس لیتے ہوئے اس کی گرمی کو چھونے کی کوشش کی لیکن چٹان پھیلتی ہی چلی گئی۔
اس نے ایک بار پھر اپنے آپ کو سمیٹنا چاہا لیکن کوئی چیز اپنی جگہ سے نہ ہلی۔ چمکتے تیز خنجر فضا میں چمک رہے تھے اور چہروں پر ابلتا خون اچھل اچھل کر سفید برف پر اپنے نشان ثبت کر رہا تھا۔ دائرہ لمحہ بہ لمحہ سمٹ رہا تھا، اس نے اپنے آنکھوں سے الاؤ کو پکڑنے کی کوشش کی لیکن پھیلتی چٹان راستہ میں حائل ہو گئی۔ غراتی آوازیں اور آہٹیں سمٹنے لگیں —— قریب —— اور قریب، خیال کی نوکیلی شاخیں اس کے گوشت میں پیوست ہو گئیں اور اس کے جسم کی حدوں کو پھاڑ کر باہر نکلنے لگیں، تکلیف کی شدت سے اس کے ہاتھ پیر مڑ گئے، اس کی آنکھیں بند ہو گئیں اور غراتی آوازیں چاروں طرف سے اس پر جھپٹ پڑیں۔
اس نے مڑ کر دیکھا، وہ نیم دائرہ بنائے اس کی پشت پر کھڑے تھے، ان کے نوکیلے پنجے ان کے لمبے سیاہ بالوں میں دفن تھے اور ان کے چہروں پر ابلتا خون خشک ہو کر سیاہی مائل لکیروں میں بدل گیا تھا۔ چاروں طرف روشنی کی لاتعداد تہیں تیر رہی تھیں۔ اس کے قدم بڑھاتے ہی روشنی کی ایک تہہ اپنی جگہ سے اٹھی اور اس سے لپٹ گئی۔ اس کے اندر جمی ہوئی ٹھنڈی چٹان گرمی پا کر اپنی جگہ سے سرک گئی۔ وہ —— آگے آیا۔ روشنی کی دوسری تہہ اپنی جگہ سے اٹھی اور اس کے گرد پھیل گئی۔ برف کی سل تڑخنے لگی۔ وہ اور آگے آیا۔ روشنی کی تیسری تہہ کے چھوتے ہی برف کی سل جگہ جگہ سے تڑخ گئی اور ٹھنڈا پانی فواروں کی طرح اس کے جسم سے پھوٹ نکلا۔ وہ ٹھٹک گیا اور خوف زدہ ہو کر اپنے جسم کو دیکھنے لگا جس میں جا بجا سوراخ ہو گئے تھے اور پانی فواروں کی طرح بہہ رہا تھا۔ اس نے گھبرا کر دونوں ہاتھوں سے ان سوراخوں کو بند کرنے کی کوشش کی لیکن پانی اس کے ہاتھوں کو چھیدتا ہوا باہر آ گیا۔ اس نے جلدی سے ہاتھ ہٹا لئے اور چند قدم آگے بڑھ آیا۔ روشنی کی تہیں ایک ایک کر کے اس سے لپٹتی رہیں۔
دفعتاً پانی خشک ہو گیا، اس کے اندر کی ہر شے ایک مرکز کی طرف دوڑی چلی جا رہی تھی۔ اس نے کراہ کر رفتار تیز کر دی۔ جسم کے اندر کی ہر شے دوڑی جا رہی تھی۔ اس نے دونوں ہاتھوں سے انھیں پکڑنے کی کوشش کی لیکن اس کے ہاتھوں میں کچھ بھی نہ آیا۔ ہر چیز دوڑ رہی تھی، دائرے پھیل رہے تھے، اس کے قدم زمین سے اٹھنے لگے لیکن گرنے سے پہلے روشنی کی لاتعداد کرنوں نے اسے اپنے کندھوں پر اٹھا لیا۔
آنکھیں بند ہونے سے پہلے اس نے دیکھا اس کی اپنی کھال اس کے ہاتھوں میں لٹک رہی تھی۔ ▲▲

لورکا

ترجمہ : شاہین

۱۔ گاؤں

ننگے پہاڑ پر مسیح مصلوب کا مجسمہ
شفاف پانی اور صد سالہ زیتون کے پیڑ
تنگ گلیوں میں لبادہ پہنے ہوئے لوگ
اور برجوں پر گردش میں پون چکیا
ابد تک گردش کرتی ہوئی
اے ماتمی اندلس کے گم شدہ گاؤں !

۲۔ کوچ

اگر میں مرجاؤں
تو اس بالکونی کو کھلا رکھنا
بچہ نارنگیاں کھا رہا ہے
(میں اسے اپنی بالکونی سے دیکھتا ہوں)
کسان فصل کاٹ رہا ہے
(میں اسے اپنی بالکونی سے سنتا ہوں)
اگر میں مرجاؤں تو اس بالکونی کو کھلا رکھنا

۳۔ صبح

نیویارک کی صبح کمر کمر دلدل اور سڑتے ہوئے پانی میں
تیرتی ہوئی کالی فاختاؤں کے طوفان سے عبارت ہے
نیویارک کی صبح بے پایاں زینوں پر کراہتی ہے
(اور) دیواروں کے چھجوں کے درمیان لکیروں پر مشتمل
درد کے پھول تلاش کرتی ہے
اجالا ہوتا ہے لیکن کوئی اسے اپنے منہ کے اندر نہیں اتارتا
کیوں کہ وہاں نہ کوئی صبح ممکن ہے نہ امید۔
کبھی کبھی سکوں کے غضب ناک ریلے لاوارث بچوں کو چھید ڈالتے ہیں
اور انھیں نگل جاتے ہیں
باہر نکلنے والے پہلے لوگ اپنی ہڈیوں میں محسوس کرتے ہیں کہ
وہاں نہ تو جنت ہوگی نہ فطری محبت۔
انھیں معلوم ہے کہ وہ اعداد و شمار اور قوانین کے دلدل میں
بے ہنر کھیلوں اور بے ثمر پسینوں کے لئے جا رہے ہیں
زنجیریں اور شور روشنی کی بے جڑ اور سائنس کی بے شرم للکاریں
دفن کر ڈالتے ہیں۔
مضافات میں بے خواب ہجوم لڑکھڑاتے ہیں
گویا ابھی خون کی تباہی سے نجات ملی ہو۔

۴۔ طلوع ماہتاب

جب چاند نکلتا ہے
گھنٹیاں دم توڑ دیتی ہیں
اور دشوار گذار راستے نکھر جاتے ہیں

جب چاند نکلتا ہے
سمندر زمین کو ڈھک لیتا ہے

اور دل بے کراں وسعتوں میں
ایک جزیرے کی مانند محسوس ہوتا ہے
پورے چاند کے نیچے نارنگیاں کوئی نہیں کھاتا۔ ایسے میں
کچے اور ٹھنڈے پھل کھانا ہی بہتر ہے
جب ایک سو ہم شکل چہروں والا چاند طلوع ہوتا ہے
تو جیب میں پڑے ہوئے طلائی سکے سسکیاں بھرنے لگتے ہیں

۵۔ گیت

خوب صورت چہرے والی لڑکی زیتون چن رہی ہے
ہوا جو میناروں کی عاشق ہے اس کی کمر کو اپنے حلقے میں لئے ہوئے ہے
سبز اور نیلے لباس میں، لٹکتے ہوئے سیاہ لبادے اوڑھے،
اندلسی ٹٹوؤں پر چار سوار گزرے
'اے لڑکی قرطبہ چل'،
لڑکی کوئی دھیان نہیں دیتی
پتلی کمر کے اوپر نارنجی پوشاک پہنے
اور قدیم طلائی تلواریں لٹکائے
تین سانڈ سے لڑنے والے گزرے
'اے لڑکی سویل چل'،
لڑکی کوئی دھیان نہیں دیتی
ملی جلی روشنی میں جب شام ارغوانی ہو گئی
گلاب کے پھول اور چاند کی مہندی لئے ہوئے ایک جوان گزرا
'اے لڑکی غرناطہ چل'،
لڑکی کوئی دھیان نہیں دیتی
خوب صورت چہرے والی لڑکی زیتون چنتی رہتی ہے
ہوا کے چنگیرے بازو نے اس کی کمر کو اپنے حلقے میں لے رکھا ہے

سبط احمد

عکس خاموش، نشہ نور، دھندلکے روشن
شعبدہ جاگتی آواز، تمنا فردوس
پیرہن ہچکیاں ٹوٹے ہوئے گل دانوں کی
بھیگتی رات گئے سوٹیں الجھی الجھی
ساعت صبح درخشاں کا ہیولا بکھرے

تیرگی برگ خزاں، رقص کناں شہر ہوس
زندگی شاخ پریشاں ہے نشہ بکھرا ہوا
درد سوغات کو دیکھے نہ کبھی دیکھ سکے
حادثے لوٹتے احساس کے بے ذات گنہ
کوئی ویرانے کے آشوب سے گذرا کہ نہیں؟

دل صحیفے کی طرح ہے اک عمر ہوئی
جسم بجھتی ہوئی خوش بوؤں کا جویا بھی نہیں
کیوں دریچوں سے گل تازہ کی آواز سنیں!
شوق عریاں کے لئے اپنے گھروندے چھوڑیں

تب کہیں جا کے کوئی جرعۂ تنہائی سے
کانپتے ہاتھوں سے ہم زادیے محسوس کریں!

برف پگھلی ہے ذرا دیر کو ستا لیں گے چلیں
دور، بستی سے اڑے گدھ تو ادھر آئیں گے
ان کی آنکھوں میں ہماری بھی تو خواہش ہوگی
ہجر کے سائے تلے بیٹھے رہیں گے کب تک؟
آؤ خاموشی سے تہمت کے تلے دب جائیں

جسم خاموش۔ نشہ نور۔ تمنا فردوس
دشت آئندہ میں آسیب زدہ جسم لئے
ہجر کے سائے تلے بیٹھے رہیں گے کب تک؟

بدنام نظر

حیات ڈھونڈ رہا ہوں قضا کی راہوں میں
پناہ مانگنے آیا ہوں بے پناہوں میں

بدن می تھا نظر برف سانس کافوری
تمام رات گزاری ہے سرد باہوں میں

اب ان میں شعلے جہنم کے رقص کرتے ہیں
بسے تھے کتنے ہی فردوس جن نگاہوں میں

میں نور ہی ہوں نہ گھبرائیں مجھ سے نور طلب
یہ اور بات ہے برسوں رہا سیاہوں میں

کبھی جو رات تو اپنی گلی کی یاد آئی
الجھ گیا تھا میں رنگین شاہراہوں میں

نہ جانے کیا ہوا اپنا بھی اب نہیں ہے وہ
جو ایک عمر تھا دنیا کے خیر خواہوں میں

مری تلاش کو جس علم سے قرار آئے
نہ خانقاہوں میں پائی نہ درس گاہوں میں

سوچا ہے کسی نے نہ تو سمجھا ہے کسی نے
یوں ہی مجھے گھر گھر میں سجایا ہے سبھی نے

پتھر کے مرے ہاتھ تھے بے چارہ کھڑا تھا
آواز بہت دی تھی مجھے تیشہ گری نے

سوچا تو کئی بار تری سڑکوں پہ آؤں
چھوڑا نہ مگر مجھ کو مری تنگ گلی نے

اس شہر کے نیچے کوئی دریا بھی ہے شاید
اکثر نکل آتے ہیں یہاں ٹوٹے سفینے

مڑ مڑ کے یوں دیکھا کیا ماضی کے کھنڈر کو
رہ رہ کے مجھے جیسے پکارا ہو کسی نے

پہلے تو نظر تک ہی تھیں زخموں کی قطاریں
چھلنی ہوئے جاتے ہیں اب احساس کے سینے

علیم جہاں گیر

رہ رو نہ کوئی راہ گذر ساتھ ہے میرے
اک سلسلۂ شام و سحر ساتھ ہے میرے

منظر وہ بچھڑنے کا نگاہوں میں رواں ہے
ہر لمحہ جو یہ دیدۂ تر ساتھ ہے میرے

تو نے جسے دامن سے جھٹک کر مجھے بخشا
اب تک وہی ویرانئ در ساتھ ہے میرے

اک عمر سے بے سمت بھٹکتا ہوں تو کیا ہے
ہر سمت کا انداز سفر ساتھ ہے میرے

لفظوں کے خط و خال سے ظاہر ہے ترا حسن
معنی کو سجانے کا ہنر ساتھ ہے میرے

ہر لمحہ کی صورت سے شناسا ہے مرا جسم
اک ایسی جہاں گیر نظر ساتھ ہے میرے

ہائن رش بول

زدار محمد خاں

۱۹۵۰ء میں موسم بہار کے اوائل میں جب محاذ جنگ سے واپس ہوا تو مجھے یہ دیکھ کر انتہائی کوفت ہوئی کہ شہر میں میرا کوئی رفیق باقی نہ تھا، اپنے ہی شہر میں خود کو میں نے ایک اجنبی کی طرح بے یار و مددگار محسوس کیا، یہ میری خوش نصیبی تھی کہ میرے والدین نے میرے لئے کچھ سرمایہ محفوظ کر رکھا تھا، میں ہوٹل میں ایک کمرہ کرایہ پر لے کر رہنے لگا، دن بھر اپنے کمرہ میں پلنگ پر لیٹا سگریٹ کے کش لیتا رہتا، مجھے ہر دم یہ احساس گھیرے رہتا جیسے میں کسی کا منتظر ہوں ــــ لیکن کس کا؟ ــــ یہ میں خود بھی نہ جانتا تھا، کوئی کام میرے جی کو نہ بھاتا، ہوٹل کی مالکہ کو میں نے اپنے اخراجات کے لئے خاصی رقم ادا کر دی تھی، وہ میرے لئے بازار سے ضرورت کی ہر چیز خرید لاتی، کھانا تیار کرتی اور کمرہ ہی میں کافی اور کھانا لے آتی، وہ جب بھی آتی بڑی دیر تک میرے کمرہ میں ٹھہری رہتی مجھے اس کا طویل قیام بالکل پسند نہ تھا، اس کا اکلوتا بیٹا کالی نووکا کے مقام پر جنگ میں مارا گیا تھا، میز پر کھانا رکھ دینے کے بعد وہ میرے پلنگ سے قریب نیم روشن حصہ میں آکر کھڑی ہو جاتی، میں اپنے پلنگ پر پڑا اونگھتا رہتا اور جلتی ہوئی سگریٹ کو دیوار سے رگڑ کر بجھا دیتا، وہ زرد رو اور لاغر تھی اور جب مدھم روشنی میں اس کا چہرہ میرے پلنگ کے قریب ہوتا تو مجھے اسے دیکھ کر نہ جانے کیوں خوف سا محسوس ہوتا، پہلے پہل مجھے گمان ہوا کہ اکلوتے بیٹے کی موت سے بڑھیا کا دماغ شاید ماؤف ہو گیا ہے کیوں کہ اس کی آنکھیں مجھے غیر معمولی بڑی اور وحشت زدہ دکھائی دیتیں، وہ مجھ سے ہمیشہ اپنے بیٹے ہی کے بارے میں سوالات کیا کرتی، "کیا تم واقعی اس سے واقف نہیں ہو؟ ــــ اس جگہ کا نام کالی نووکا تھا ــــ کیا تم وہاں کبھی نہیں گئے ہو؟"

میں نے کبھی اس جگہ کا نام تک نہیں سنا تھا، بڑھیا کے سوالات سے اکتا کر میں بیزاری سے دیوار کی طرف کروٹ بدل کر منھ پھیر لیتا اور اس سے کہتا "نہیں ــــ میں وہاں کبھی نہیں گیا ــــ مجھے کچھ نہیں معلوم!"

ہوٹل کی مالکہ پاگل نہ تھی، ایک صحیح الدماغ عورت تھی وہ انتہائی باضابطگی سے معمول کے فرائض انجام دیتی، اس کے سوالات سے مجھے بے حد دکھ ہوتا، وہ مجھ سے دن میں کئی کئی بار اپنے بیٹے کے بارے میں استفسار کرتی، اگر کسی وقت مجھے باورچی خانہ میں جانا پڑتا تو اس کے بیٹے کی تصویر ضرور دیکھنی پڑتی جو صوفے سے قریب دیوار پر آویزاں تھی ــــ ایک ہنس مکھ اور گھنے بالوں والے لڑکے کی رنگین تصویر جو پیدل فوجی سپاہی کی وردی میں ملبوس تھا،

"یہ تصویر محاذ پر جانے سے پیشتر بارکوں میں لی گئی تھی" مالکہ کہتی۔

وہ ایک نصف قد آدم تصویر تھی، لڑکا ایک فولادی خود پہنے ہوئے تھا، پس منظر میں مصنوعی بیلوں سے ڈھکا ہوا ایک مصنوعی ویران قلعہ صاف طور پر نظر آرہا تھا۔

؎ ANNA

"وہ ٹرام میں کنڈکٹر تھا" بڑھیا کہتی "وہ ایک محنتی لڑکا تھا" یہ کہتے ہوئے وہ سلائی کی میز پر رکھا ہوا تصویروں کا ڈبہ ہاتھ میں اٹھا لیتی، یہ ڈبہ اس کی سلائی کی میز پر ہر وقت کپڑے کے ٹکڑوں اور دھاگوں کے درمیان دھرا رہتا، وہ اپنے بیٹے کی مختلف انداز میں لی گئی صدہا تصویریں میرے سامنے ڈھیر کر دیتی، یہ تصاویر مختلف موقعوں پر لی گئی تھیں، ان میں اس کے اسکول کے زمانے کے فوٹو گروپ تھے، ان تصویروں میں اگلی صف کے عین درمیان ایک لڑکا اپنے گھٹنوں پر تختی لئے بیٹھا نظر آتا، تختی پر ۶، ۷ اور ۸ کے ہندسے صاف پڑھے جا سکتے تھے، دوسرا بنڈل ربر کے سرخ فیتہ سے بندھا ہوا تھا، اس میں عشائے ربانی کی تقریب پر لی ہوئی تصویریں تھیں جن میں ایک سنہری مکھ لڑکا، سیاہ سوٹ میں ملبوس، قد آدم موم بتی ہاتھ میں لئے ڈیاقنی کے روبرو کھڑا تھا، اس ڈیفنی پر عشائے ربانی کے کاسۂ شراب کی تصویر بنی ہوئی تھی ——— اس کے بعد پھر وہ تصویریں تھیں جن میں وہ لڑکا ایک نوآموز کی حیثیت سے ایک قفل ساز کے کارخانہ میں ہاتھ میں ریتی لئے ایک لیتھ مشین پر کام کرتا ہوا دکھایا گیا تھا، اس کے چہرے پر گہرے سیاہ داغ پڑ گئے تھے۔

"یہ کام اس کے لئے موزوں نہ تھا" بڑھیا کہتی "انتہائی محنت طلب تھا" ——— اور پھر وہ اپنے بیٹے کی فوج میں بھرتی ہونے سے قبل کی ایک آخری تصویر دکھاتی ——— اس تصویر میں وہ ایک ٹرام کنڈکٹر کی وردی پہنے ہوئے ٹرام کے ۹ نمبر کے ٹرمینس پر کھڑا تھا، اس تصویر میں مجھے مشروبات وغیرہ کے وہ اسٹینڈز بھی نظر آئے جہاں سے میں اکثر سگریٹ خریدا کرتا، یہ اس وقت کا ذکر ہے جب کہ جنگ نہ چھڑی تھی، مجھے اس تصویر میں وہ سرو قد پیڑ بھی دکھائی دیئے جو اب بھی موجود ہیں وہ ولا (VILLA) بھی تھا جس کے دروازے پر سنہری شیر تھے، یہ شیر اب نہیں ہیں ——— اور پھر دفعتاً میرے ذہن میں اس لڑکی کی یاد تازہ ہوئی جسے میں جنگ کے دوران محاذ پر اکثر یاد کیا کرتا ——— وہ ایک حسین، زرد رو اور غزال چشم لڑکی تھی، وہ ہمیشہ ۹ نمبر کے ٹرمینس سے ٹرام پر سوار ہوا کرتی تھی۔

میں دیر تک تصویر دیکھتا رہتا، اور میرا ذہن ماضی کی بھولی بسری یادوں کی آماجگاہ بن جاتا ——— خوب صورت لڑکی، صابن ساز فیکٹری جہاں میں ان دنوں کام کیا کرتا تھا، میرے کانوں میں ٹرام کے پہیوں کی گڑگڑاہٹ جاگ اٹھتی، میرے تصور میں سرخ لیمونیڈ کی وہ بوتلیں گھوم جاتیں جنھیں میں اکثر موسم گرما میں اسٹینڈز سے لے کر پیا کرتا، نگاہوں میں سبز رنگ کے سگریٹ کے اشتہارات آجاتے ——— اور پھر وہی لڑکی، ماضی کی ان تمام یادوں کے ساتھ ذہن میں کوند جاتی۔

مجھے تصورات میں ڈوبا دیکھ کر وہ امید بھرے لہجے میں پوچھتی "آخر تمھیں یاد آگیا کہ تم اس سے واقف ہو؟"

میں نفی میں سر ہلاتا اور پھر تصویر کو ڈبہ میں رکھ دیتا، وہ ایک چمک دار تصویر تھی اور آٹھ برس گزر جانے کے باوجود اس پہ تازہ لی ہوئی تصویر کا گمان ہوتا تھا،

"نہیں ——— نہیں" میں جواب دیتا "ہرگز نہیں، مجھے کچھ پتہ نہیں، ——— میں کالی نورکا سے بالکل واقف نہیں ——— بالکل نہیں!"

مجھے اکثر کسی نہ کسی کام سے باورچی خانہ میں جانا پڑتا، بڑھیا بھی دن میں بارہا میرے کمرہ میں آتی ——— دن بھر میں یہی سوچتا رہتا کہ میں آخر کس بات کو اپنے ذہن سے ہمیشہ کے لئے محو کر دینا چاہتا ہوں ——— کچھ سمجھ میں نہ آتا ——— کیا میں جنگ کو بھلا دینا چاہتا تھا؟ ——— اور میں انھیں خیالات میں غلطاں سگریٹ کی راکھ پلنگ کے نیچے جھاڑ دیتا اور سگریٹ کو دیوار سے رگڑ کر بجھا دیتا۔

کبھی کبھار جب میں سر شام بستر پر بیٹھا ہوتا تو مجھے پڑوس کے کمرہ میں کسی لڑکی کے قدموں کی چاپ سنائی دیتی یا پھر باورچی خانہ کے بازو والے کمرہ سے یوگوسلاوی کی آواز آتی، کمرہ کی بجلی جلانے کے لئے دیا سلائی کی ڈبیا تلاش کرتے وقت وہ ہمیشہ مغلظات بکتا، مجھے اس کی بکواس صاف سنائی دیتی۔

تین ہفتہ کے قیام کے عرصہ میں کارل کی تصویر شاید پچاسویں بار ہاتھ میں لیتے ہوئے میں نے پہلی بار یہ دیکھا کہ جس ٹرام کے قریب لڑکا کنڈکٹر کی وردی میں مسکراتا ہوا کھڑا ہے، وہ خالی نہیں ہے ——— اب میں نے

زیادہ دلچسپی سے تصویر کی تفصیلات کا جائزہ لینا شروع کیا ـــــ اس تصویر میں ایک لڑکی ٹرام میں مسکراتی ہوئی سوار ہوتی دکھائی دی ـــــ میں ششدر رہ گیا ـــــ یہ وہی حسین لڑکی تھی جس کی یاد مجھے جنگ کے دوران محاذ پر بے چین کر دیتی ـــــ اتنے میں بڑھیا بھی آگئی اور میرے چہرے کی طرف بغور دیکھتی ہوئی بولی "یقیناً ـــــ اب تم اسے پہچاننے میں کامیاب ہو گئے ہو! ـــــ ٹھیک ہے نا" یہ کہتے ہوئے وہ میرے پیچھے آکھڑی ہوئی۔

"نہیں"، میں نے آہستہ سے کہا "البتہ میں لڑکی سے ضرور واقف ہوں"۔

"لڑکی سے!" اس نے حیرت زدہ ہو کر پوچھا "وہ اس کی منگیتر تھی ـــــ میرے بیٹے کے حق میں یہ بہتر ہی ہوا کہ وہ دوبارہ اپنی منگیتر سے مل نہ سکا"

"کیوں؟" میں نے حیرت و تجسس کے ملے جلے جذبات سے پوچھا۔

بڑھیا نے میری بات کا کوئی جواب نہ دیا، وہ مجھ سے ہٹ کر دور کھڑکی سے قریب ایک کرسی پر بیٹھ گئی اور مٹر کے دانے چھیلنے لگی، میری طرف دیکھے بغیر اس نے مجھ سے پوچھا "کیا تم لڑکی سے واقف تھے؟"

اب میں نے تصویر دوبارہ اپنے ہاتھوں میں احتیاط سے اٹھائی بڑھیا کی طرف دیکھا اور اسے صابن ساز فیکٹری، ۹ نمبر ٹرمینس اور وہاں سے سوار ہونے والی خوب صورت لڑکی کے بارے میں سب کچھ بتلا دیا۔

"کیا تمھیں اتنا ہی معلوم ہے؟ کیا تم اور کچھ نہیں جانتے؟"

"نہیں" میں نے جواب دیا۔ بڑھیا کے ہاتھ سے مٹر کے دو تین دانے پھسل کر چھلنی میں گر پڑے لیکن اس نے کوئی دھیان نہ دیا، اس نے نل کھولا، میں صرف اس کی پشت دیکھ سکتا تھا گویا وہ مجھ سے اپنے جذبات چھپانے کی کوشش کر رہی ہو۔

"جب تم اس لڑکی سے ملو گے تو تم خود ہی جان لوگے کہ میرے بیٹے کے لئے اسے دوبارہ نہ دیکھنا کیوں ٹھیک ہوا"۔

"کیا میرے لئے اس لڑکی سے ملاقات کرنا ممکن ہے؟" میں نے فرط استعجاب و اشتیاق سے پوچھا۔

اس نے تولیے سے اپنے گیلے ہاتھ پونچھے، میرے قریب آئی اور تصویر آہستہ سے میرے ہاتھوں سے لے لی، اس کا چہرہ مجھے اب اور بھی ضعیف و ناتواں دکھائی دینے لگا، اس کی نظریں مجھ سے دور خلا میں جمی ہوئی تھیں، اس نے دھیرے سے میرے کندھے پر ہاتھ رکھا اور دھیمے لہجہ میں کہنے لگی "وہ لڑکی تمہارے پڑوس کے کمرہ میں رہتی ہے ـــــ ہاں! ـــــ تم حیران نہ ہو ـــــ اینا اسی ہوٹل میں رہتی ہے، ہم سب اسے "زرد رو اینا" کے نام سے پکارتے ہیں، یہ نام اس کے چہرے کے رنگ کی مناسبت سے رکھا ہے ـــــ کیا تم نے واقعی اسے اب تک نہیں دیکھا؟"

"نہیں" میں نے جواب دیا "میں نے اسے اب تک نہیں دیکھا، اس کی آواز البتہ بارہا سنی ہے ـــــ کیوں کیا بات ہے؟ آخر اس کے ساتھ کیا حادثہ پیش آیا؟"

"عام طور پر میں اس کے بارے میں کسی سے گفتگو کرنا پسند نہیں کرتی لیکن خیر ـــــ تمھارے لئے بہتر ہوگا کہ تم اس لڑکی کے حالات سے واقف ہو جاؤ، اس کا دلکش چہرہ مکمل طور پر مسخ ہو چکا ہے، کوئی حصہ زخموں کے بدنما نشانات سے بچا نہیں، جنگ کے دوران ایک بم اس کے گھر پر گرا تھا، اس کا دھماکہ اتنا شدید تھا کہ اینا کھڑکی سے اچھل کر دور جا گری تھی اور اس کا چہرہ بری طرح جھلس گیا تھا، اب تم اسے شاید پہچان بھی نہ سکو"

اس گفتگو سے میرے دل پر عجیب اثر ہوا۔ اس شام میں دیر تک اپنے پڑوسیوں کی واپسی کا انتظار کرتا رہا، کچھ دیر بعد مجھے کسی کے قدموں کی آہٹ سنائی دی، میں سمجھا اینا واپس آگئی ہے، میں اچھل کر تیزی سے باہر نکلا لیکن وہ اینا نہ تھی، میں نے آہٹ پہچاننے میں غلطی کی تھی، وہ طویل قامت یوگوسلاوی تھا، اس نے مجھے حیرت سے دیکھا، گھبراہٹ میں اسے میں نے شام بخیر کہا اور اپنے کمرے میں واپس چلا آیا۔

میں نے کئی بار اینا کے زخموں بھرے چہرے کا تصور کرنے کی کوشش کی لیکن کامیاب نہ ہو سکا، جب بھی اس کا چہرہ تصور میں آتا وہ زخموں سے بھرا ہونے کے باوجود مجھے انتہائی دلکش و دلفریب ہی نظر آتا ـــــ

ماضی کے واقعات یکے بعد دیگرے میرے ذہن میں آنے لگے ... صابن ساز فیکٹری، والدین اور وہ لڑکی جس کے ساتھ میں ان دنوں اکثر گھومتا، اس کا نام الزبیتھ تھا، جب بھی میں اسے پیار کرتا وہ کھلکھلا کر اٹھتی اور مجھے یوں لگتا جیسے مجھ سے کوئی حماقت سرزد ہوئی ہو، محاذ سے میں نے اسے کئی خطوط لکھے تھے، جواباً اس نے بھی مجھے گھر میں تیار کئے ہوئے بسکٹوں کے پارسل بھیجے لیکن پارسل کھولنے پر مجھے بسکٹ ہمیشہ ٹوٹے ہوئے ٹکڑوں کی شکل میں ملتے، وہ مجھے سگریٹ اور اخبار بھی بھیجتی رہی، ایک خط میں اس نے لکھا تھا "جانو! تم ضرور فتح یاب ہو گے، تمھیں محاذ پر دیکھ کر میرا سر غرور سے بلند ہو جاتا ہے۔"

لیکن محاذ جنگ پر ہونے سے میں نے کوئی فخر محسوس نہ کیا، چھٹیاں ملنے کی اسے اطلاع بھی نہ دی، پوری چھٹیاں ایک تمباکو فروش کی لڑکی کے ساتھ گزاریں، وہ تمباکو فروش میرے ہی گھر میں رہا کرتا تھا، لڑکی کو میں نے اپنی فیکٹری سے حاصل کئے ہوئے صابن دیئے، اس نے مجھے سگریٹ فراہم کئے، ہم فلم دیکھنے جاتے اور قہوہ ہال میں بھی ایک ساتھ شرکت کرتے، ایک مرتبہ اپنے والدین کی عدم موجودگی میں وہ مجھے اپنے کمرہ میں لے گئی، تاریکی میں اسے میں نے پلنگ پر دھکیل دیا، جوں ہی میں اس پر جھکا اس نے روشنی جلا دی اور میری طرف دیکھ کر مکاری سے ہنسنے لگی، بجلی کی تیز روشنی میں مجھے دیوار پر ہٹلر کی ایک رنگین تصویر ٹنگی ہوئی نظر آئی اس کے اطراف گلابی رنگ کے وال پیپر (WALL PAPER) کے اوپر درشت و سنجیدہ شکلوں کے آدمیوں کی تصویریں ایک دل کی شکل میں لگی ہوئی تھیں۔ وہ سب فولادی خود پہنے ہوئے تھے۔ یہ تمام تصاویر اخبارات سے تراشی ہوئی تھیں ــــــ میں اس سے دور ہٹ گیا، سگریٹ جلائی اور باہر نکل آیا ــــــ چند دنوں بعد دونوں لڑکیوں نے مجھے محاذ پر خطوط لکھے، ان خطوط میں انھوں نے میرے رویہ کی شکایت کی۔

میں نے انھیں کوئی جواب نہ دیا۔

اینا کی آمد کے انتظار میں کئی سگریٹ پی ڈالے، ذہن میں ماضی کی کئی یادیں ابھریں، آخر بہت دیر بعد قفل میں کنجی گھومنے کی آواز آئی ــــ لیکن مجھ پر اس کا زخموں کے بدنما نشانات سے بھرپور چہرہ دیکھنے کے صرف تصور ہی سے ایسا لرزہ طاری ہوا کہ میں اٹھ کھڑے ہونے کی جرأت بھی نہ کر سکا، میں نے دروازہ کھلنے کی آواز سنی، میں کمرہ سے بہ وقت تمام باہر آیا اور مزید آوازوں پر کان دیئے، اس کے کمرے میں یک لخت خاموشی چھا گئی، نہ اس کے قدموں کی آہٹ سنائی دے رہی تھی، نہ اس کے گنگنانے کی آواز آ رہی تھی ــــــ مجھے اس کے دروازے پر دستک دینے کی ہمت نہ ہوئی، طویل قامت یوگوسلاوی اپنے کمرہ میں بڑبڑا رہا تھا، اس کے چلنے پھرنے کی آواز بھی آ رہی تھی، باورچی خانہ میں پانی ابلنے کی آواز بھی میں صاف سن رہا تھا ــــ لیکن اینا کے کمرہ میں مکمل سکوت تھا ــــ میں کھلے دروازے میں سے اپنے کمرے کی دیوار پر بے شمار سیاہی مائل دھبے بہ خوبی دیکھ سکتا تھا، یہ دھبے سگریٹوں کو دیوار سے رگڑ کر بجھانے کی وجہ سے دیوار پر جگہ جگہ نمایاں ہو گئے تھے۔

طویل قامت یوگوسلاوی اپنے کمرہ میں پلنگ پر دراز ہو چکا تھا کیوں کہ اس کے قدموں کی آواز اب نہیں آ رہی تھی، اس کے بڑبڑانے کی البتہ میں اب بھی سن رہا تھا، باورچی خانے میں پانی ابلنے کی آواز ختم ہو چکی تھی، میں نے مالکہ کو کیتلی پر دھات کا ڈھکنا رکھتے ہوئے سنا ــــ اینا کے کمرے میں اب بھی خاموشی تھی ــــ عین اسی لمحے مجھے خیال آیا کہ وہ شاید مجھے سب کچھ بتا دے گی کہ وہ کن خیالات میں گم تھی جب کہ میں اس کے کمرے کے باہر کھڑا ہوا تھا ــــــ اور بعد میں اس نے مجھے واقعی سب کچھ بتلا دیا۔

اس دروازے سے قریب دیوار پر ٹنگی ہوئی تصویر نے میری توجہ اپنی جانب مبذول کر لی، اس تصویر میں ایک شفاف و منور جھیل کا منظر پیش کیا گیا تھا، جھیل کی دیوی پانی کی سطح سے نمودار ہو رہی تھی، اس کے بال سنہرے تھے اور پانی سے تر ــــ کسی چرواہے کا لڑکا جھیل کے کنارے سے قریب کی جھاڑیوں کی اوٹ سے اسے دزدیدہ نگاہوں سے دیکھ رہا تھا اور جھیل کی دیوی اسے دیکھ دیکھ کر مسکرا رہی تھی، اس کی گردن سفید تھی۔

اس کے بعد کے واقعات کا مجھے صحیح طور پر علم نہیں کہ کب اور کس طرح پیش آئے! ــــ اتنا یاد ہے کہ اس کے کمرے کا دروازہ کھولنے کے لئے میں نے ہینڈل پر ہاتھ رکھا تھا ــــ لیکن دروازہ کھلنے سے قبل ہی مجھ پر یہ بہ خوبی آشکار ہو چکا تھا کہ اینا صرف میرے لئے ہے، میں نے دروازہ پورا کھول دیا ــــ اس کا چہرہ جگہ جگہ زخموں کے چھوٹے چھوٹے نیلے اور سفید بدنما نشانات سے پر تھا، کڑھائی سے کلاہ باراں (MUSHROOM) کے پکنے کی بو اٹھ رہی تھی ــــ میں نے اپنے ہاتھ اینا کے کندھے پر رکھے اور مسکرانے کی کوشش کرنے لگا۔ ▲▲

صلاح الدین پرویز

ایک عظیم المرتبت ھے

رات کے پیچھے ہوا ہے
چاند کے پیچھے گھٹا
اور میرے خواب جیسے نام پر
قوس قزح
قوس قزح

جھاڑیوں میں ناگنوں کی خوب صورت چھیڑ چھاڑ
آئینوں پر موسمی بیماریوں کا پیچ و تاب
فرش پر لیٹی ہوئی بوڑھی دواؤں کی کتاب
سرسراتا ہے کوئی پتہ
ہوا کے ساتھ ساتھ
ریشمی گوشے میں بھیگتا ہے
کوئی ذرہ
گھٹا کے ساتھ ساتھ
اور میری جھاڑیاں، بیماریاں
ترسی ہیں
خوابی نام کے رہ وار پر
رات کے پیچھے ہوا ہے
چاند کے پیچھے گھٹا ــــــ

انت، آغاز، انت

"سچ کے چاندی کی کشتی میں اتریں گے رام
نرم خوش بو کے ہونٹوں سے چپکیں گے رام" ــــــ
دور تاریک گھر میں کسی کی صدا
رام کی بھیگی بھیگی شرارت لئے
میرے احساس کو گدگدانے لگی
کیسری رنگ ہونٹوں کا جلنے لگا
بھوت پانی کا پلکیں کترنے لگا
اور میں اپنی سچائی کی چیخ کو
تیز کرنے کی کوشش میں
اک دائرہ بن گیا
اور اس دائرے میں مری شخصیت
ایک راون کا جذبہ: شرارت
داسا کی چیختی ہوئی بندگی کو لئے
چومتی تھی کیا سی حقارت مری
اور پھر!
دور تاریک گھر میں کسی کی صدا
اس طرح ڈولتی تھی مرے آس پاس
"اپنے گھر کے گلاسوں کو تم پھینک دو
آج پیتل کی ٹونٹی سے اتریں گے رام"

تفہیم غالب

شمس الرحمٰن فاروقی

ہوئے اس مہروش کے جلوۂ تمثال کے آگے پر افشاں جوہر آئینے میں مثل ذرہ روزن میں

وزن: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

بحر: ہزج مثمن سالم

اس شعر کا سطحی مفہوم بالکل صاف ہے: محبوب کا عکس آئینے میں پڑا تو آئینے کے جوہر اڑنے لگے، جس طرح سورج کی کرن پڑتے ہی روزن میں جمے ہوئے ذرے متحرک اور پرواز کناں نظر آتے ہیں۔ نکتہ یہ نکالا گیا ہے کہ جلوۂ محبوب کے آگے آئینہ ماند پڑ جاتا ہے۔ (اس کا جوہر اڑنے لگتا ہے، جوہر کے بغیر آئینہ قوت انعکاس کا حامل نہیں رہ جاتا، جوہر کا اڑ جانا رنگ کے اڑ جانے کی طرح ہے، وغیرہ) یہ نکتہ خوب ہے، اگرچہ دوسرے مصرع کا لاجواب پیکر اس سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں ہو پاتا۔ آئیے غور کریں کہ اس شعر میں اور کیا کیا جوہر پوشیدہ ہیں۔

(۱) ذرے پر سورج کی کرن پڑتی ہے تو وہ متحرک نظر آتا ہے، دوسرے مصرع میں سورج کی کرن کا تذکرہ کہیں نہیں ہے، لیکن بات بالکل واضح معلوم ہوتی ہے کیونکہ مصرع اولیٰ میں "مہروش" کا لفظ (بہ ظاہر اتفاقیہ طور پر) استعمال ہوا ہے، ورنہ برق وش، ماہ وش، حور وش وغیرہ کچھ کہہ سکتے تھے۔ "مہروش" کا استعمال کمال بلاغت کی دلیل ہے۔

(۲) محبوب کا عکس حاصل کر کے آئینے کا رنگ اڑ نہیں گیا، بلکہ آئینہ روشن تر ہو گیا، جس طرح دھندلے ذرے سورج کی کرن کے اثر سے روشن نظر آتے ہیں۔ (آئینے کے جوہر ذرہ بن کر اڑنے لگے، جلوۂ تمثال کی کرن نے ان ذروں کو روشن کر دیا، روشن ذرے آئینے میں منعکس ہوئے، آئینہ روشن تر ہو گیا۔)

(۳) محبوب کا حسن مقناطیس کی سی کشش رکھتا ہے، جلوہ آئینے پر پڑا، جوہر کے ذرے پھڑپھڑاتے ہوئے باہر نکلے اور محبوب کی طرف پر افشاں ہوئے، اسی طرح سورج کی کرن بھی کشش رکھتی ہے، روزن کے ذروں پر پڑی، اور ذرے اٹھ اٹھ کر کھنچ کھنچ کر اس کی طرف آنے لگے۔

(۴) روزن میں پڑے ہوئے خاک کے ذرے بے جان تھے، سورج کی کرن کے زیر اثر متحرک نظر آئے، گویا کرن نے ان میں جان ڈال دی، اسی طرح محبوب کا عکس پڑتے ہی جوہر کے مردہ (بے حرکت) ذروں میں جان آ گئی۔

(۵) حسن کا قرب دل کو مضطرب کر دیتا ہے، یہ مشاہدہ مغرب و مشرق کی شاعری میں عام ہے جس طرح سورج کی کرن کا قرب ذروں کو مضطرب AGITATE کر دیتا ہے اور وہ اڑتے ہوئے، پھڑپھڑاتے ہوئے نظر آتے ہیں، اسی طرح محبوب کے حسن کی قربت نے جوہر آئینہ کو متحرک و مضطرب کر دیا۔ غالب ؎

اہل بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخیٔ ناز   جوہر آئینہ کو طوطیٔ بسمل باندھا

(۶) صرف ایک کرن نے ذرات روزن کو زندہ کر دیا، اگر سارا سورج آ پڑتا تو احیائی قوت کا عالم خدا جانے کیا ہوتا۔ اسی طرح ابھی تو محبوب کا صرف عکس آئینے میں داخل ہوا ہے اور ذرات جوہر کو قوت کشش نے پر افشاں کر دیا ہے، اگر پیکر کی جگہ اصل (یعنی جسم) آئینے میں داخل ہو جائے تو خدا جانے کیا غضب ڈھائے۔

(اس طرح غالب اس شعر میں آئینہ کو چوتھے بعد (FOURTH DIMENSION) کا دروازہ تصور کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ آئینے اور چوتھی سمت کا تطابق غالب کے یہاں اور بھی شعروں میں نظر آتا ہے، مثلاً ؎

بے خبر مت کہہ ہمیں بے درد خود بینی سے پوچھ   قلزم ذوق نظر میں آئینہ پایاب تھا
بازگشت جادہ پیمائے رہ حیرت کہاں   غافلاں غش جان کر چھڑکے ہیں آب آئینہ پر
ہم زانوئے تامل و ہم جلوہ گاہ گل   آئینہ بند خلوت و محفل ہے آئینہ)

(۷) وہ سورج کی ایک کرن ہی جس نے ذروں کو متحرک کر دیا، لیکن پھر بھی سورج کا ایک حصہ ہے، کرن سورج سے الگ نہیں ہے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ محض عکسِ رخ ہی جوہرِ آئینہ کو متحرک کرنے کے لئے کافی ہے۔ گویا جس کام کے لئے سورج اپنی اصل کو بروئے کار لاتا ہے۔ محبوب صرف تمثال کے ذریعہ اسے انجام دے لیتا ہے۔

(۸) روزن وہ ذریعہ ہے جس کے توسط سے سورج خود کو تاریک کمرے کے اندر ظاہر کرتا ہے۔ اگر روزن میں ذرے متحرک نہ ہوں تو یہ بالیقین نہیں کہا جا سکتا کہ یہ روشنی فطری (اور سورج کی لائی ہوئی) ہے، یا تاریک حجرے میں از خود پیدا ہو گئی ہے۔ اسی طرح آئینہ وہ ذریعہ ہے جس کے توسط سے حسنِ محبوب خود کو ہم پر ظاہر و عریاں کرتا ہے۔ جوہرِ آئینہ متحرک ہو جاتے ہیں، ہم سمجھ لیتے ہیں کہ آئینے میں رخِ محبوب کا انعکاس ہو رہا ہے، ورنہ اصل رخِ محبوب کیا، ہم تو اس کا تمثال بھی دیکھنے پر قادر نہیں ہیں، اسی طرح جس طرح تاریک حجرے میں بند ہم سورج یا اس کی کرن کو نہیں دیکھ سکتے، صرف ذرات روزن کو پر افشاں دیکھ کر سمجھ لیتے ہیں کہ آفتاب آسمان پر ہے اور اس کی روشنی ہم تک اس روزن کے ذریعہ پہنچ رہی ہے۔ گویا آئینے کو محبوب سے وہی نسبت ہے جو روزن کو سورج سے ہے۔

(۹) اگر آئینے کو فولادی فرض کیا جائے تو جوہر اور ذرہ میں غیر معمولی مناسبت پیدا ہو جاتی ہے اور محبوب کی مقناطیسی کشش والی توجیہہ اور بھی برمحل ہو جاتی ہے۔ ▲▲

کہتی ہے خلقِ خدا

شمارہ ۵۲

● زیرِ نظر شمارہ میں مضامین کے باب میں غالب پر عالم خوندمیری کا مقالہ بہت ہی متوازن ہے اور اپنی نوعیت کے اعتبار سے منفرد ہے۔ ایسی چیز کافی گہرے اور بھرپور مطالعہ کے بعد ہی معرضِ وجود میں آسکتی ہے۔ اس شمارہ کا دوسرا شاندار اور وقیع مضمون فاروقی صاحب کا ہے جو افسانے کی حمایت میں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے بڑی صفائی سے افسانہ اور شاعری کا موازنہ کیا ہے ـــــ انھوں نے کافی وضاحت سے ثابت کیا ہے کہ شاعری کے مقابلہ میں افسانے کی BACK WARDNESS کا کیا سبب ہے۔ یہ مضمون انھوں نے جس اسٹائل میں لکھا ہے، مجھے کیا بہتوں کو پسند آیا ہوگا۔

منظومات کے حصہ میں اس مرتبہ خلیل صاحب کی غزل بہت پسند آئی جو ان کے اپنے رنگ کی مکمل آئینہ دار ہے۔ شہریار کی غزل اچھی ہے لیکن انھوں نے ردیف اور قوافی کا کچھ ایسا التزام رکھا ہے کہ پڑھتے وقت ثقالت کا احساس ہوتا ہے۔ اس کے مقابلے میں زبیر رضوی کی غزل بہت ہی رواں دواں اور صاف ہے۔ زبیر صاحب بنیادی طور پر عشقیہ شاعر ہیں لیکن نئے مضامین کو جدید رنگ و آہنگ میں پیش کرنے پر خاصی قدرت ہے۔ زیب غوری نے پورا ایک صفحہ COVER کر لیا ہے۔ لیکن سچ بات پوچھئے تو پہلی ہی غزل کام کی ہے۔ مظفر حنفی اور شمیم حنفی صاحبان کے بیشتر اشعار پسند آئے۔ یہ من موہن تلخ کا اس دھڑے سے دو غزلہ شائع کرنے سے آپ کی کیا مراد ہے میں نہیں سمجھ پایا۔ کیا یہ ضروری ہے کہ اگر کسی غزل میں قوافی کی ریل پیل ہو تو اپنی استادی ثابت کرنے کے لیے ہر قافیہ کو نظم ہی کر کے بس کرنا چاہیے، اس سے غرض نہیں کہ قوافی کی اس بھیڑ بھاڑ میں خیالات چاہے جیسے نظم ہو جائیں۔ جدید غزل اتنی طویل غزل کہنے کے (میرے خیال میں) اس قدر حق میں نہیں ہے۔ نظموں میں محمد علوی، عباس اطہر اور عادل منصوری نے بہت متاثر کیا۔ ان کے پڑھنے کے بعد دوسری نظمیں بہت پھیکی معلوم ہوتی ہیں۔

پڑھا لکھا نوجوان طبقہ سنجیدگی اور انہماک سے جدید رجحانات کا مطالعہ کر رہا ہے۔ شعوری طور پر اب یہاں کے نوجوان شعرا و ادبا (کچھ پرانے لوگ بھی اس فہرست میں شامل ہیں) جدید شعر و ادب کو اپنانے اور برتنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اس تمام ترقی کا CREDIT سو فی صدی آپ کو اور شب خون کو حاصل ہے۔ شب خون ہی وہ واحد رسالہ ہے جس نے لوگوں کو (میں اس وقت صرف یہاں کے لوگوں کی بات کرتا ہوں) جدیدیت اور نئی شاعری سے روشناس کرایا۔ اس کے محاسن اور خوبیوں کو ان پر نمایاں کیا۔ یہاں کے ابھرنے والے شعرا و ادبا کے TALENT کو سمجھا اور ان کی خاطر خواہ ہمت افزائی کی ورنہ اب سے چند سال بیشتر انھیں کون جانتا تھا۔ ادبی پرچوں میں ان کو بار پانا مشکل تھا۔ لیکن شب خون سے متعارف ہونے کے بعد آج یہ دوسرے ادبی اور اہم رسالوں میں بھی جگہ پا رہے ہیں۔

کلکتہ

فاروق شفق

● افسانہ نگار حضرات برہم ہوں گے کہ فاروقی نے انھیں عظمت سے محروم قرار دینے کی کوشش کی ہے۔ جہاں تک میرا خیال ہے موپاساں اور چیخوف کی عظمت کا دار و مدار ان کے افسانوں پر ہی ہے۔ انھوں نے ان کے جن ناولوں کا ذکر کیا ہے ان کا شمار فرانسیسی اور روسی ادب کی اہم تصانیف میں نہیں ہوتا۔ تاہم اتنی بات ضرور ہے کہ ایک اچھا ناول لکھنا کئی اچھے افسانے لکھنے سے زیادہ کٹھن کام ہے نیز ناول کا IMPACT افسانوں کے مقابلے میں زیادہ ہوتا ہے۔

ڈھاکہ

شاہین

● "من و سلویٰ" کے سلسلہ میں خمار قریشی صاحب کا اعتراض نظر سے گزرا۔ آپ کا اعتراض ہے کہ آفتاب شمسی صاحب نے "من" کو نون مشدد کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ جو ان کے خیال میں غلط ہے۔ آپ فرماتے ہیں کہ اسے "منو سلوا" نظم کرنا چاہئے۔ میری ناقص رائے میں یہ اعتراض صحیح نہیں ہے۔ صحیح لفظ من + نو + سل + وا ہی ہے۔ منّ عربی میں ترنجبین کو کہتے ہیں۔ اور اس کا نون مشدد ہے۔ کسی بھی لغت میں دیکھئے یہ "مشدد بالفتح دوم" ملے گا۔ کلام پاک میں بھی یہ الْمَنَّ وَالسَّلْوٰی استعمال ہوا ہے۔ اس سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ یہ لفظ 'من' نہیں بلکہ منّ (م + ن + ن) ہے۔ چناں چہ امیر مینائی نے اسے اسی طرح نظم کیا ہے ؎

ملا کیا من و سلویٰ ہم کو بھی فضلِ الٰہی سے — مزے اٹھے سے صاف دکباب و مرغ و ماہی سے

اس کی تقطیع اس طرح کی جائے گی:

ملا کیا من	نُ سل وا ہم	کُ بھی فضلے	الاہی سے	
مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	(بحر ہزج مثمن سالم)

خمار صاحب نے اپنے اعتراض میں وزن پیدا کرنے کے لئے لفظ 'تراشیدہ'، کی مثال دی ہے جو اس جگہ بالکل ہی بے محل ہے۔ لفظ 'من' سبب ہے اور تراشیدہ فاصلہ۔ ظاہر ہے سبب کے لئے فاصلہ کی مثال نہیں دی جا سکتی۔ البتہ اس کے لئے ہم ردوقدح، ردوبدل، مدنظر، حدفاصل جیسے مرکب الفاظ کو سامنے رکھ سکتے ہیں۔ ایسے تمام الفاظ میں دوسرے حرف کو مشدد نظم کیا جاتا ہے۔ مثال کے لئے چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں ؎

فضائے وجود و فضائے عدم میں سوائے بقا حد فاصل نہیں ہے (رشک)

غازی ستمگری سے دغا کر کے مرگئے حق نمک جو حق وہ ادا کرکے مرگئے (انیس)

ہاں بعد علی کم ہوئی جنگ بسمل ایسی غل تھا کبھی دیکھی نہیں ردوبدل ایسی (انیس)

اس قسم کی ہزاروں مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ اختصار کے پیش نظر یہاں صرف تین پر اکتفا کیا گیا ہے۔

اسی شمارے میں رفعت سروش صاحب کی نظم 'اجنبی سیارہ' دیکھی۔ اس کے پہلے شعر میں دو غلطیاں ہیں۔ پہلے مصرعہ میں لفظ "کرہ" کو نعمن کے وزن پر "رے" کو مشدد (ک ررہ) نظم کیا ہے۔ یہ غلط ہے۔ صحیح لفظ کرہ (ک رہ) بروزن فعل ہے۔ اسی شعر کے دوسرے مصرعے میں "مرا" وزن پر پورا نہیں اترتا۔ اس کو "میرا" ہونا چاہئے۔

اب اس مصرعہ کی تقطیع اس طرح ہوگی :

کشش سی جس	کہ آدا	رکب سی مے	ر دجود
مفاعلن	فعلاتن	مفاعلن	فعلات

علی گڑھ

ایم۔ ضیاءالدین انصاری

● خمار قریشی نے میری غزل میں 'من وسلوی' کے تلفظ (من + نو + سل + وا) کو غلط بتاتے ہوئے اصرار کیا ہے کہ صحیح تلفظ 'من وسلوی' (م + نو + سل + وا) ہے۔ مناسب ہوتا اگر وہ قارئین شب خون کو اس قدر واثق یقین کے ساتھ متنبہ کرنے سے قبل اصل تلفظ کے بارے میں اچھی طرح چھان بین کر لیتے۔

'لغات کشوری' میں 'من' پر تشدید بھی دکھائی گئی ہے اور دو زبر بھی۔ لفظ 'منّ' کے منجملہ دوسرے معانی کے وہ معنی بھی درج ہیں جن کو ذہن میں رکھ کر میں نے یہ لفظ اپنی غزل میں استعمال کیا ہے۔

(منّ۔ ۲۔ نعمت دینا۔ احسان کرنا۔ وہ رطوبت شیریں جو مثل شبنم کے قوم موسیٰ پر برسی تھی۔)

لغات کشوری صفحہ ۴۹۹ و ۵۰۰ مطبوعہ ۱۹۲۶ء

فرہنگ عامرہ میں بھی اس لفظ کے بارے میں یہی معلومات فراہم ہوتی ہیں۔

لغات کشوری کے مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہے کہ منّ وسلویٰ (من۔ نو + سل + وا) ہی صحیح تلفظ ہے۔

لغات میں منّ کے علاوہ بہت سے دو حرفی الفاظ پر زیر یا زبر کے ساتھ تشدید ہے مثلاً حدّ، سمّ، سنّ، جدّ وغیرہ جہاں یہ الفاظ واؤ عطف کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں وہاں تشدید کا اعلان بھی ہوتا ہے مثلاً حدّ و حساب، سنّ و سال وغیرہ وغیرہ۔

لفظ منّ وسلویٰ کی نوعیت بھی یہی ہے۔ ان الفاظ کو اگر کوئی شخص بغیر تشدید کے اشعار میں باندھ کر یہ جواز پیش کر دے (اور جس کی مثالیں ہماری شاعری میں موجود ہیں) کہ اگرچہ اصلاً یہ الفاظ عربی ہیں لیکن چونکہ اردو شاعری میں استعمال ہوئے ہیں اس لئے ضروری نہیں کہ عربی کے تلفظ کے اصول و قواعد کو ہر وقت پیش نظر رکھ کر یہ پابندی قبول کی جائے تو بات میں وزن بھی پیدا ہوتا ہے اور معاملہ کی نوعیت بھی بدل جاتی ہے لیکن عربی الفاظ کے صحیح تلفظ کو بغیر سوچے سمجھے یکسر غلط کہنا ایک غیر ذمہ دارانہ فعل ہے۔

الٓمّٓ کے پارہ میں سورۃ البقرۃ کی مندرجہ ذیل آیت میں بھی لفظ منّ تشدید کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔

وَظَلَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْغَمَامَ وَأَنزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَىٰ

آخری ثبوت کے طور پر اکبر الہ آبادی کے دو مختلف البحر اشعار نقل کر رہا ہوں جن میں 'منّ وسلویٰ' کچھ اس طرح استعمال ہوا ہے کہ تلفظ میں کسی قسم کا شک باقی نہیں رہتا۔

ہو طلب کا حل تو بس نعمت اسی کا نام ہے بھوک نے نان جویں کو منّ وسلویٰ کر دیا

(غزل صفحہ ۸۰ کلیات اکبر حصہ اول۔ مطبوعہ سنٹرل بک ڈپو۔ دہلی)

ایک کا حصہ منّ وسلویٰ۔ ایک کا حصہ تھوڑا حلوا ایک کا حصہ بھیڑ اور بلوا۔ میرا حصہ دور کا جلوا

(نظم جلوۂ دربار دہلی، کلیات اکبر، ناشر بزم اکبر، کراچی)

کاندھلہ، مظفر نگر

آفتاب شمسی

● 'اعراف' میں متوسط طبقہ کی عصری کش مکش کا عمدہ اور منفرد پیرائے میں اظہار کیا گیا ہے۔ ویسے 'صحرا کا سورج' بھی انتہائی علامتی ہونے کے باوجود اچھا تاثر ثبت کرتا ہے۔ ایسے پر مواد عصری افسانے خلق کرنے پر حسین الحق اور رضوان احمد مبارک باد کے مستحق ہیں۔ خلیل الرحمن اعظمی، وزیر آغا، شہریار، زبیر رضوی، شاذ تمکنت، شمیم حنفی اور مظفر حنفی ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی سعی میں غلطاں ہیں۔

عادل منصوری کی "بہلی کشتم بشتم" اور ظفر اقبال کی اناپ شناپ کو کوئی بھی متین قاری سنجیدگی سے گوارہ نہیں کر سکتا۔ اور کہنا پڑتا ہے "اپنے مرکز سے ہٹ رہی ہے کتاب"۔ انور سدید منفرد و سنجیدہ لہجے کی پہچان مقرر کرنے کی کوشش میں نصف حد تک کامیابی سے قریب نظر آتے ہیں۔

نظیر صدیقی (صفحہ ٦١ غزل ملا) لفظ "زیادہ" کی بے وجہ تخفیف میں فلمی گیت کاروں سے بھی OVER-TAKE ہونے کی کوشش میں بری طرح ناکام ہوئے ہیں۔

ملاحظہ ہو:

زاد
اندر سے وار جھیلتے ہوئے زیادہ سخت تھے

لفظ "زیادہ" کو نکال کر "خوب" چسپاں کر دیا جائے تو وزن اور معنوی اعتبار سے مصرعہ موزوں ہوتا۔

گلبرگہ — خمار قریشی

● فاروقی کا مضمون 'افسانے کی حمایت میں' جس قدر پر مغز ہے اتنا ہی دلچسپ بھی ہے۔ تنقیدی مقالات میں جو بے لطفی عموماً ہوتی ہے، وہ اس میں مطلقاً نہیں۔ تجزیہ کا انداز بڑا تیکھا اور دل میں اتر جانے والا ہے۔ عجیب بات ہے فاروقی شاعرانہ نثر سے بیزار ہیں لیکن ان کی نثر میں شعر جیسا تاثر اور بہاؤ ہوتا ہے۔ مجھے جریات سب سے زیادہ پسند آئی وہ مضمون کا بے تکلفانہ اسلوب ہے جس میں کوئی تصنع ہے نہ خواہ مخواہ مرعوب کن الفاظ استعمال کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اتنا ضرور کہوں گا کہ باتوں میں وزن رکھنے کے باوجود وہ کہیں کہیں لمبا پسند ہو جاتے ہیں۔ یہ میرا خیال ہے کوئی اعتراض نہیں۔

'لکیریں' پر تبصرے کے ذیل میں فاروقی نے نازش کے ساتھ میرا (اور رضا ابن فیضی کا) بھی ذکر کیا ہے، غیر مشروط ذہن کی بات بالکل درست ہے۔ (اس کا اظہار میں نے اپنے مجموعہ 'اجالوں کے گیت' میں پوری وضاحت سے کیا ہے۔) لیکن کم از کم اپنے باب میں میں اسے غیر شعوری نہیں کہہ سکتا۔ میں نے ہمیشہ اس کا دھیان رکھا اور بالکل ابتدائی دور سے یہ تصور رہے کر آگے بڑھا کہ میری ڈگر دوسروں سے الگ ہو (اس کا اولین ثبوت میرا تخلص اور قلمی نام ہے جس میں ندرت یقیناً ہے) آپ کا مطالعہ وسیع ہے چنانچہ ۴۴ء کے بعد کے رسائل سے آپ نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہوگا کہ محض اسلوب ہی نہیں، شعری مواد اور موضوعات میں بھی میں نے اپنی بساط اور اپنے عصر کے لحاظ سے اختراع و اجتہاد سے کام لیا۔ 'اجالوں کے گیت' پر رائے دیتے ہوئے ڈاکٹر عبدالحق اور علامہ نیاز فتح پوری نے میری انفرادیت کی تصدیق کی ہے اور میں اسی کو اپنی کائنات تصور کرتا ہوں۔ (آزاد کو نہیں انفرادیت کی)

ایک طرف جوش، فانی، اصغر اور جگر تو دوسری جانب سردار جعفری، احمد ندیم قاسمی، فیض اور مجاز کے موثرات سے جو سر چڑھا ہوا جادو کی حیثیت رکھتے تھے، محفوظ رہنا معمولی بات نہ تھی۔ ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند ادب دونوں برسر اقتدار تھے۔ ترقی پسندی فیشن بن چکی تھی۔ جگر کو بھی کہنا پڑا کہ شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل اور جوش و فراق تو ترقی پسندوں کے حلیف تھے۔ میں نے ان عوامل سے ضروری حد تک دامن بچاتے ہوئے اپنی غزل و نظم دونوں کو جذبہ و خیال کی ان کیفیتوں کا ترجمان بنایا جن میں میرے ذہن و قلب کی حرارت تھی۔ میں نے عصری تقاضوں کی بھی نفی نہیں کی اور ذہن کو مشروط بھی نہیں ہونے دیا۔ نشیب و فراز، جبر حیات، اک مسافر شہر خوباں سے چلا، جانے کیوں، کل کی بات، شاعر کا سفر، ضمیر، تلاطم، کھنڈر، بیتے لمحو! کھلونا، یاد، فسانۂ ناتمام، تیر، خواب وغیرہ اسی دور (۴۴ء تا ۴۷ء) کی نظمیں ہیں۔ یہ اور اس قبیل کی کتنی نظمیں اپنے دور کے لئے نہ صرف نئی بلکہ منفرد تھیں مگر ترقی پسند تحریک کے دربار میں (جہاں سے ادب میں گروہ بندیوں نیز ایک مخصوص قسم کی عصبیت کا آغاز ہوا۔) انہیں کون پوچھتا؟ میری سادہ لوحی ناقدین کی عظمت اور دیانت پر اعتماد کی نذر ہو گئی مگر افسوس ہے کہ ان ناقدین میں صرف تنگ نظری ہی نہیں جرأت اظہار اور پرکھ کی بھی کمی تھی۔ یہ سوچتے ہوئے کہ کبھی تو کسی کی نظر مجھ پر بھی پڑے گی، عمر بیت گئی۔

مرزاپور — حرمت الاکرام

● شب خون ۵۸ میں غزلوں کے عنوان سے ظفر اقبال کو پڑھنے کا موقع ملا۔ کتنی خوشی کی بات ہے کہ ادارہ شب خون اپنے کاروباری معاملات بھی منظوم شکل میں قارئین کے گوش گزار کر دیتا ہے، جب کہ دوسرے ادارے اس قسم کی باتوں کو صیغہ راز میں رکھتے ہیں۔ ان بظاہر غزلوں کو دیکھ کر آپ کے پڑھنے والوں کی معلومات میں خاطر خواہ اضافہ ہوا ہے۔ اول یہ کہ شب خون بند ہوا چاہتا ہے، دوم یہ کہ ادارہ شب خون ظفر اقبال کی کوئی کتاب چھاپ رہا ہے، سوم یہ کہ بھائی صاحب (فاروقی) کی بھی کوئی کتاب حال ہی میں چھپی ہے اور چہارم یہ کہ ظفر اقبال دوسرے عشق کے ساتھ تیسری کتاب چھپوا رہے ہیں۔

بھائی صاحب! ظفر اقبال اور فضیل جعفری کی شب خون کے صفحات پر کافی پبلسٹی ہو چکی ہے۔ اب یہ لوگ بور کرنے لگے ہیں۔ ان صفحات کے لئے دوسرے اشتہارات حاصل کرنے

کی کوشش کیجئے۔ پڑھنے والوں پر کرم ہوگا۔

اخیر میں اپنی اس نا اہلی کا اعتراف بھی کرتا چلوں کہ میں شاعری تو کیا معمولی تک بندی بھی نہیں کر سکتا۔ ورنہ ظفر اقبال ہی کی طرح اس خط کو بھی غزل کے عنوان سے منظوم کر کے روانہ کرتا۔ اس طرح شاید یہ شب خون کے صفحات پر بھی جگہ پا جاتا ورنہ موجودہ صورت میں تو اس کا چھپنا بھی محال ہے — ہے نا؟

ناگ پور — فراز انصاری

● فاضل مصنف نے ظفر اقبال کا مفہوم سمجھنے میں جگہ جگہ ٹھوکر کھائی ہے۔

ع۔ مکتوب موقوف شب خون بند کا سیدھا اور سامنے کا مطلب یہ ہے کہ نہ خط آ رہے ہیں نہ شب خون کا پرچہ مل رہا ہے۔ مصرعِ ثانی کا لف ونشر اس کو اور بھی واضح کر رہا ہے۔ اور نہ شب خون ظفر اقبال کی کتاب رطب و یابس کا اشتہار اپنے طور پر شائع کر تا رہا ہے۔ اس غزل کو اشتہار سمجھنا ویسا ہی ہے جیسے کوئی ع بیا کہ قاعدۂ آسماں بگر دانیم والی غزل کو رسمی دعوت نامے کے طور پر استعمال کرے۔ ع ہاں تمھاری تو مل چکی ہے کتاب کا مطلب صرف یہ ہے کہ تم نے جو کتاب بھیجی تھی وہ مجھے مل گئی۔

جب اس قسم کے ہلکے پھلکے اشعار کی مفہوم شناسی میں ہم لوگوں کو اتنے سانحے ہوتے ہیں تو پیچیدہ اشعار کا پوچھنا ہی کیا ہے۔ (ادارہ)

● اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو کے موجودہ رسالوں میں صرف "شب خون" ہی جدیدیت کا بے باک ترجمان ہے — شدید مخالفتوں کے باوجود بھی یہ رسالہ جدید ادب کی جس طرح خدمت کر رہا ہے وہ محتاجِ بیان نہیں۔ شب خون نے نہ صرف عوام کو حقیقی جدیدیت سے روشناس کرایا بلکہ بہت سارے جدید فن کار بھی پیدا کئے ہیں۔

ستمبر کا شمارہ دیکھا — صہبا وحید، عالم خوندمیری کے مضامین اور بلراج کومل، ساجدہ زیدی اور عباس اطہر کی نظمیں خاص طور سے پسند آئیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اور ظفر اقبال صاحبان کی غزلیں بھی دامنِ دل کھینچتی ہیں۔

ڈاکٹر ظفر اوگانوی کے افسانے بہت دنوں سے نظر نہیں آ رہے ہیں۔ کیا بات ہے۔

شب خون میں مقالوں کو زیادہ سے زیادہ جگہ دیجئے۔ مقالے ایسے نہیں ہونے چاہئیں کہ جن سے ایک بحث ہی چل پڑے یا جس میں بے جا تنقید سے کام لیا گیا ہو — خیر — اس کا احساس تو آپ کو بھی ہوگا — میں نے صرف آپ کے اس احساس کی حمایت کی تھی۔

کلکتہ — شہزاد اختر

● "افسانے کی حمایت میں" خاصا متنازعہ فیہ ثابت ہو رہا ہے۔

گلبرگہ — اکرام باگ

● محمد حسن عسکری کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی ہی افسانے پر کچھ کہہ سکتے ہیں۔

وسکانسن — محمد عمر میمن

● کہانی کی اشاعت کا شکریہ:

مگر حضور آپ نے یہ کیا غضب کر دیا —؟

بھائی صاحب! میں پٹنہ یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو میں ایم۔ اے۔ (فائنل) کا طالب علم ہوں — استاد نہیں —

ویسے اگر آپ نے یہ پیش گوئی کی ہے تو میں کیا کہہ سکتا ہوں؟

اور دوسری بات — کہانی کے خاتمہ پر "شب خون" میں یوں درج ہے کہ "میں نے چلتے وقت اپنے لباس کے دائیں طرف والی جیب سے وہ سیاہ گولا تو نکالا ہی نہیں تھا۔" حالاں کہ "دائیں طرف والی جیب" نہیں بلکہ "بائیں طرف والی جیب" ہونا چاہئے — پتہ نہیں یہ غلطی میری ہے یا دستور کے مطابق میں بھی اسے کاتب کے سر تھوپوں! بہر کیف! برائے مہربانی ان دونوں باتوں کی تصحیح کر دیں۔

پٹنہ — حسین الحق

نئی شاعری اور جدیدیت

● شب خون کے جون سنہ ۷۰ء والے شمارے میں حضرت فضیل جعفری کا مضمون "نئی شاعری اور جدیدیت" پڑھ کر اپنے تاثرات بیان کرنے کی تحریک اسی ماہ ہوئی تھی لیکن یہ تحریک ادب میں INDIVIDUAL INITIATIVE کے فقدان سے پیدا ہونے والے احساس کم تری کی نذر ہو کر رہ گئی۔ پھر ستمبر سنہ ۷۰ء والے شمارے میں اس مضمون سے متعلق خالق عبداللہ کے تاثرات اور ان کی نظر دیکھی تو THAW کا احساس ہوا اور سوچا کہ ادب کے طالب علم کی حیثیت سے اب تک جو کچھ حاصل کر پایا ہوں، ان کی روشنی میں اپنی کچھ باتیں پیش کر دوں۔ کچھ ہو یا نہ ہو اس کا اندازہ تو ہو جائے گا کہ اپنی تلاہٹ مطالعہ کی صیقل سے کس حد تک ختم ہو پائی ہے:

ہر دو حضرات نے ادب کو سیاسی مفروضوں کے ذریعہ بانٹے ہوئے خانوں میں رکھ کر دیکھا ہے۔ ادب کو قدیم حکمت و فلسفہ کے آئینے میں دیکھنے کا نتیجہ ہمیشہ یہی ہوا ہے کہ ایٹم کی حیثیت رکھنے والی چھوٹی چھوٹی قدریں جو زوال پذیر معاشرے کی دولت ہوتی ہیں اور جن کی کوئی اصطلاحی شکل نہیں ہوتی ادب کا حصہ نہیں بن پاتی ہیں ـــــ قدیم حکمت و فلسفہ کی اہمیت آفاقی ادب میں اسی حد تک رہی ہے جس حد تک عوام کے جذبۂ داد و طلب نے اسے قبول کیا ہے، ورنہ سیاسی و معاشی فلسفے نے تاریخ، ادب اور کلچر کو کس حد تک سمجھا ہے اس کے لئے ALBERTABELL کا ذیل کا اقتباس کافی ہے:

The economic interpretation of history has deepended historical awareness until it comprehends, not only military and political surfaces, but also the techno-logical and social vitalities.

Fortunately, we do not have to start from the bottom of a valley. Consider able work has already been done in exploring the connections between art, psychology, history and other subjects. It has stablished co-relation positions, which can serve us, as base camps. We shall take two of the most advanced of such posi-tions: The psychoanalytical inter-pretation of culture and the eco-nomic interpretation of it.

(THE COLLECTIVE DREAM IN ART)

ظاہر ہے CREATIVE اور CULTURAL LIFE کے اسرار کو سمجھنے کے ـــ طور پر علمی زندگی کی ان دو کٹھن کوس مسافتوں کو طے کرنا پڑیگا۔

کسی کے فرسودات کام نہیں آئیں گے۔

خالق عبداللہ نے اپنے خط میں جنسیات اور نفسیات سے متعلق کہا ہے "گوبر کے اس ڈھیر...... گندا ہوا!"

میں یہاں بالکل پوچھ سکتا ہوں کہ LEONARDO اور اس کی تخلیقوں سے متعلق آپ کا کیا خیال ہے ـــــ کیا جنسی خیانت کی افتاد کی ماری ہوئی ماں کی جنسی اور نفسیاتی پیچیدگیوں نے اس کے اندر ایک آرٹسٹ کا ذہن پیدا نہیں کیا۔ کیا LAST SUPPER، MADONNA AND CHILD WITH ST. ANNE اور MONALISA جنسی اور نفسیاتی ENVIRONMENT کی پیداوار نہیں ہیں۔

اس کی ڈائریاں اور VOLUMINOUS NOTES آپ پڑھیں تو قطعی باور کریں گے کہ اس کی تمام تخلیقیں ذیل کی محرکات (STIMULATIONS) کی پیداوار ہیں:

The intensity of these early emoti-onal experiences subjected Leonardo to a 'mother fixation'. He was later unable to form normal attachments to other women and never married.

Under the necessity of repressing his real sexual attachment to his mother, Leonardo "turned away from all grossly sensual activities" and in the main gave the impression of an 'asexual' person". This homo sexual tendency influenced the artist work by inspiring a number of pictures featuring nude and rather effeminate young men notabily 'John the baptist', & Bacchus.

اب آپ اندازہ لگا سکتے ہیں جنسیات اور نفسیات کی حیثیت ادب اور آرٹ میں جواہر پارے کی سی ہے یا آپ کی دانست میں گوبر کی سی ہے؟ ایک سوال یہاں اٹھتا ہے۔ میراجی کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟ کیا ان کی تمام تخلیقیں سراسر غلاظت کی پوٹ ہیں؟ میراجی کو تھوڑی دیر کے لئے بھول جایئے، فراق ہی کو لیجئے، کیا ازدواجی زندگی کی محرومیوں نے ان میں فطرت کی طرف سے ڈھیروں ودیعت کی ہوئی جنسی زندگی کی میراث کو اور ہوا نہیں دی؟ 'روپ' کی رباعیوں کو لیجئے۔ ان رباعیوں میں ایسے نازک موقعوں کو الفاظ کا لباس پہنایا گیا ہے، جو ممنوعہ ہیں۔ لیکن فن کار کی عظمت کا کمال کہ ان رباعیوں میں ننگ دھڑنگ فنی تخی عقیدت اور پاکیزگی کا روپ دھار گئی ہے۔

جہاں تک EINSTEIN کی تھیوری TIME & SPACE کا تعلق ہے تو اس نے کیا تبدیلیاں لائی ہیں وہ میں آپ (خ۔ ںا۔) کے مطمح نظر سے نہیں سمجھ سکا ہوں۔ جہاں تک اس مشینی دور کا تعلق ہے تو نئے یوروپین شاعروں (انگریزی۔ اینگلوامریکی) میں بجز HART CRANE کے کسی کے ہاں اس دور کی پوری خود شعوری نہیں ہے۔ اس متذکرہ شاعر کو چھوڑ کر سب کے ہاں، اس میں ہم ہندوستانی بالخصوص اردو کے نئے شاعروں کو لے سکتے ہیں، سب کے ہاں اس دور کا عرفان کیا ہے:

The emotional stimulus of machinery is on an entirely different psychic plane from that of poetry. Its only menace lies in its capacities for facile entertainments so easily accessible as to arrest the development of any but the most negligible aesthetic responses ... Unless poetry can absorb the machine, acc lanatize it as naturally and casually as trees, cattles, galleons, castles and all other human associations of the past, then poetry has failed in its full contemporary function.

(SELDON RODMAN;

A new anthology of modern poetry)

ظاہر ہے کہ مواد کی اس طرح کی ناقص تحلیل سے جو شاعری ہمارے سامنے آئے گی وہ بہت زیادہ پیچیدہ ہوگی اور ہم دیکھیں گے کہ شاعر کا رشتہ اپنی ان جڑوں سے کٹ ہوا ہے جنھوں نے ہر دور میں اپنے جواہر پاروں سے ادب کو مالا مال کیا تھا۔ ظاہر ہے اس صورت میں آج کی نوجوان نسل انھیں حساس لوگوں سے اپنا رشتہ جوڑے گی جو اس انتشار میں برابر کے شریک ہیں۔ یہاں بات واضح ہو جاتی ہے کہ آج کی نسل کی تنہائی کس نوع کی ہے، اور احمد آباد اور دیگر موضوع پر لکھی جانے والی اس کی نظمیں کن تنہا لوگوں کے لئے ہیں —— جہاں تک پیٹ سے لے کر پیٹھ تک بھیڑ کا تعلق ہے تو وہ بھیڑ دی ہے جو ناقص تحلیل کی وجہ کر ایک مرکب شکل اختیار نہ کر کے ادھر ادھر پھیل گئی ہے۔

'انکشاف ذات' کے سلسلے میں محمد حسن کے مفروضے کو قطعی حقیقت پر محمول نہیں کیا جا سکتا۔ فضیل صاحب تو اس سلسلے میں معروضی باتیں کہہ کر کترا گئے ہیں، اظہار ذات کیا ہے شاعر اور ادیب کی زبان سے نکلی ہوئی وہ حقیقت جس کو سن کر ہم کہہ پڑیں کہ ہم بھی یہی کہنے والے تھے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے بھی اسی ضمن میں یہی بات کہی ہے:

"Every revolution in poetry" writes T.S. Eliot in the MUSIC OF POETRY" is apt to be, ant some times announces it-self as, return to common speech ... No poetry of course, is ever exactly the same speech as the poet talks and hears: But it has to be in such a relation to the speech of his time that the listner or reader can say 'that is how I should talk if I could write poetry? This is the rea-sion why the very best contemporary

poetry can give us a feeling of excite-
-ment and a sense of fulfilmint different from any sentiment aroused by even very much greater poetry of a past age."

آخر میں ایمرسن ہی کے ایک ادبی نظریہ کو پیش کر رہا ہوں، ممکن ہے نظم و نثر کا کوئی مشترکہ پیمانہ سامنے آجائے:

The experience of each new age requires a new confession" and the utterance of that confession in such an unequivocal medium as language requires every instrument in expression's orchestra. "It is not metres" said Emerson, "but a meter making argument that makes a poem."

ہوڑہ
سید الابرار

● اپنے خط کے جواب میں فضیل جعفری صاحب کا مکتوب گرامی پڑھا۔ اس سلسلے میں مزید کچھ کہنا نہیں چاہتا۔ اہل نظر خود ہی دونوں خطوط کی روشنی میں رائے قائم کریں گے۔ MODERNISM کو MODERNITY میں تبدیل کر دینے کا کرتب شمس الرحمٰن فاروقی اور فضیل جعفری ہی دکھا سکتے ہیں۔ محمد حسن جیسے سنجیدہ اور اعتدال پسند نقاد بھلا ایسی جدید شاعری کو کیسے قبول کریں گے جس پر کسی آسیب زدہ چیل کا سایہ پڑ گیا ہو اور جس میں تقویٰ فروشی اور ریاکاری کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہو؟

تازہ شمارہ میں ظفر اقبال کی جو دو غزلیں نمایاں طور پر شائع کی گئی ہیں وہ دوست نوازی کا اعلیٰ ترین نمونہ ہیں۔ (جدید غزل کے دامن پر دو بدنما داغ) امید ہے کہ نئی غزل کی خوبیوں اور خامیوں پر نظر رکھنے والے فضیل جعفری میرے اس خیال سے متفق ہوں گے۔

آخر میں یہ کہہ کر رخصت ہونا چاہوں گا۔

میرے ماتھے پر نہ ڈھونڈو اپنے ماتھے کی شکن

ہوڑہ
خالق عبداللہ

افسانے کی حمایت میں

● تازہ شمارہ میں شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون "افسانے کی حمایت میں" نظر سے گذرا۔ مضمون ایک ایسا پیکٹ ہے جس پر "حمایت" کا صرف لیبل لگا ہوا ہے۔ اور اندر مخالفت ہی مخالفت ہے۔ بھلا ہو مغربی ادب کا جس نے مشرقی ادب کو روشنی بخشنے کے ساتھ ساتھ مشرقی نقادوں کو شہرت حاصل کرنے کا اسم اعظم بھی عطا کیا۔ ایک صاحب نے غزل کی گردن ماری اور اسے نیم وحشی صنف سخن کہہ کر ایسا ہنگامہ برپا کیا کہ لوگوں کو انھیں تنقید کا امام تسلیم کر لینے میں عافیت نظر آئی۔ دوسرے صاحب جنھوں نے چند سال قبل شب خون مار کر اپنا نام ذہنوں میں محفوظ کرایا تھا، اب افسانہ پر "ضرب کلیمی" لگا کر "بقائے دوام" کا تاج پہننے کی کوشش کر رہے ہیں۔ لیکن شاید انھیں معلوم نہیں کہ اب اردو والے بھی اس مغربی کرتب کی حقیقت جان چکے ہیں۔ کرتب اگر پرانا بھی ہو لیکن مداری کے ہاتھ مشاق ہوں تو کچھ بات بن بھی جاتی ہے لیکن یہاں تو وہ بھی نہیں ہے۔

فاروقی صاحب نے افسانہ کی جڑ کاٹنے کی فکر میں تاریخ اور ادبی اصولوں سے بڑی جرأت مندانہ بے نیازی برتی ہے۔ مقالے کے شروع ہی فرماتے ہیں:

"آج کوئی ادیب ایسا نہیں ہے جو محض افسانہ نگاری کے بل بوتے پر زندہ ہو۔ افسانہ پہلے بھی کوئی بہت اہم صنف نہیں تھا اور آج تو ناول کا دوبارہ احیاء ہو رہا ہے۔"

پریم چند اور منٹو سے راجندر سنگھ بیدی اور کرشن چندر تک نظر دوڑائیے اور پھر فاروقی صاحب کی اس رائے کی حقیقت سمجھ جائیے۔ فن کار کسی صنف کے بل بوتے پر زندہ نہیں رہتا بلکہ اس کی زندگی کا انحصار اس کی فن کارانہ صلاحیتوں پر ہوتا ہے۔ غزل اور ناول ہی کو دیکھئے نا ـــ یہ دونوں تو آپ کے خیال میں بڑی صنفیں ہیں۔ لیکن ذرا ولی سے فراق تک غزل گویوں کو دیکھ جائیے۔ اس بھیڑ میں صرف وہی زندہ رہ سکے جن کے اندر فن کارانہ صلاحیتیں تھیں۔ غزل کا دامن تھامنے کے باوجود سوز، قائم، جعفر علی حسرت، نقش، وزیر، صبا وغیرہ زندہ نہ رہ سکے۔ غالب آج اپنے تجربہ کی صداقت، مشاہدہ کی وسعت اور فن کارانہ اظہار کی وجہ سے زندہ ہیں یا صنف غزل کی جامعیت اور اس کے امکانات کی وجہ سے ـــ؟ اس کا فیصلہ زیادہ دشوار نہیں ہے۔ خصوصاً

ایسی حالت میں جب کہ خود غالب نے "تندیٔ صہبا" سے "آبگینہ" کے پگھلنے کی بات کی ہے اور اپنے بیان کے لئے کچھ اور وسعت کی خواہش کا اظہار کیا ہے ۔ اب رہی بات ناول کی تو ایم اسلم ٹائپ کے ناول نگار ادب کی تاریخ میں کتنی جگہ کے حق دار ہیں یہ تو آپ بہ خوبی جانتے ہی ہوں گے ۔ دراصل کوئی صنف کسی فن کار کو زندگی نہیں دے سکتی ۔ اس لئے کہنا کہ آج کوئی ادیب ایسا نہیں ہے جو محض افسانہ نگاری کے بل بوتے پر زندہ ہو، افسانہ کی تاریخ سے مجرمانہ چشم پوشی کا نتیجہ ہے اور اس غلط تصور پر مبنی ہے کہ افسانہ میں اتنی صلاحیت ہی نہیں ہے کہ کوئی صرف اس کو اپنا کر زندہ رہ سکے ۔

مختصر افسانہ کے متعلق فاروقی صاحب کے خیالات کا جائزہ لینے سے پہلے ایک غلط فہمی کا ازالہ بھی ضروری ہے جسے انھوں نے پیدا کرنے کی کوشش کی ہے ۔ اردو ادب میں ناول اور افسانہ کے وجود کے متعلق فرماتے ہیں ؛

"ہمارے یہاں افسانہ اور ناول کا اتنا باقاعدہ وجود نہیں ہے جتنا شاعری کا ہے"

"اردو میں باقاعدہ ناول نگاری کا آغاز ہی نہیں ہوا"

ایک صاحب نے تنقید کے وجود سے انکار کیا تھا اور انھوں نے افسانہ اور ناول کے وجود سے انکار کر دیا ۔ چلئے صاحب چھٹی ہوئی ـــــ اب ناول نگار اور افسانہ نگار یا تو خودکشی کر لیں یا پھر جاں بخشی کے لئے فاروقی صاحب کی خوشامد ـــــ ! میرے خیال میں فاروقی صاحب نے یہ بات افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کو چڑھانے کے لئے کہی ہے ۔ ورنہ امراؤ جان ادا، گئودان، لندن کی ایک رات، ٹیڑھی لکیر، گریز، ایسی بلندی ایسی پستی، شکست، میرے بھی صنم خانے، آگ کا دریا، خدا کی بستی، تلاش بہاراں، آنگن، شام اودھ، سنگم، اداس نسلیں، شب گزیدہ اور لہو کے پھول وغیرہ ناولوں کی موجودگی میں یہ کہنا کہ اردو میں باقاعدہ ناول نگاری کا آغاز ہی نہیں ہوا ہے، واقعی بڑی ہمت اور دلیری کا کام ہے ۔ فاروقی صاحب کیا کیجئے گا ! یہ ہندوستانی قوم کسی کی قدر کرنا جانتی ہی نہیں ۔ ورنہ اگر مغربی ملکوں میں ہوتے تو ایسے عالمانہ اور محققانہ خیالات پہ کتنے ہی انعامات مل جاتے ۔

اب ذرا افسانہ کے متعلق فاروقی صاحب کے خیالات ملاحظہ فرمائیے ۔ فرماتے ہیں ؛

"افسانہ اتنی گہرائی اور باریکی کا متحمل ہی نہیں ہو سکتا جو شاعری کا وصف ہے"

مختلف عوامل و محرکات اور روایتوں کے طویل تسلسل نے شاعری میں یہ صلاحیت پیدا کر دی ہے کہ اس میں ہر طرح کے تجربے پیش کئے جا سکتے ہیں لیکن شاعری کی گہرائی اور باریکی نثر کی کسی صنف میں ملتی ہے تو وہ مختصر افسانہ ہی ہے ۔ اس میں بھی اسی گہرائی، باریکی اور رمزیاتی ارتکاز کی صلاحیت ہے جو شاعری کی خوبی ہے ۔ شاعری اور افسانہ دونوں میں علامتوں کی بڑی اہمیت ہے ۔ لیکن شاعری میں علامتیں بڑی حد تک محدود ہیں ۔ مگر اپنی مختصر مدت کے باوجود افسانہ میں علامتوں کی بڑی وسیع دنیا ملتی ہے ۔ غزل سمندر کو کوزہ میں بند کرتی رہی ہے ۔ افسانہ نے بھی تو یہی کیا ہے ۔ افسانہ نگار محض ایک نقطہ کو قاری کے قلب و ذہن میں منتقل کر دیتا ہے اور پھر وہ نقطہ قاری کے ذوق و بصیرت اور فکر و وجدان کے مطابق پھیلتا چلا جاتا ہے ۔ اس لئے شاعری میں سوائے غزل کے ایسی کوئی صنف نہیں ہے جو معنویت، گہرائی اور باریکی کے لحاظ سے افسانہ کے مقابلہ میں پیش کی جا سکے ۔

مجھے فاروقی صاحب کے اسی خیال سے اتفاق ہے کہ بڑی صنف وہی ہوا کرتی ہے جس میں تبدیلیوں کے امکانات ہوں ۔ ظاہر ہے جو صنف وقت اور ضرورت کے تحت بدلی ہوئی خارجی اور داخلی قدروں کو قبول نہ کر سکے اور بدلتی ہوئی قدروں کے مطابق پھیل نہ سکے، وہ زیادہ دنوں تک زندہ نہیں رہ سکتی لیکن اردو افسانہ کو اس چھری سے ذبح کرنے سے پہلے کم سے کم افسانے کی تاریخ پر ایک نظر ڈال لیا ہوتا ۔

"بڑی صنف سخن وہ ہے جو بہ وقت تبدیلیوں کی متحمل ہو سکے ۔ افسانے کی چھوٹائی یہی ہے ۔ اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ نئے تجربات ہو سکیں ۔ ایک آدھ بار تھوڑا تلاطم ہوا اور بس"

آخر فاروقی صاحب کس طرح کی تبدیلی چاہتے ہیں ؟ جو اردو افسانے میں نہیں ہو سکی ہے موضوع اور تکنیک کے لحاظ سے اردو افسانے میں جتنے تجربے ہوئے ہیں اور اس میں جتنی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں اتنی تبدیلیاں شاید شاعری میں بھی نہیں ہو سکی ہیں ۔ نیاز، یلدرم اور پریم چند سے رام لال، سریندر پرکاش، بلراج مینرا اور ظفر اوگانوی تک مختصر افسانہ میں موضوع، تکنیک اور زبان کی سطح پر جو تجربے ہوئے ہیں ان سے اچھی طرح پتہ چل جاتا ہے کہ افسانہ نہ صرف تبدیلیوں کا متحمل ہو سکتا ہے بلکہ اس میں بڑے سے بڑے تجربے کی گنجائش ہے ۔ اگر فاروقی صاحب تھوڑی سی زحمت فرمائیں اور صرف ان چند افسانوں کو پڑھ لیں تو میں سمجھتا ہوں وہ اپنی رائے بدلنے پر مجبور ہو جائیں گے ۔ کفن (پریم چند)، حرام جادی، چائے کی پیالی، کالے سے گھر تک (حسن عسکری)، آپا (ممتاز

مفتی)، چھوٹا خواب، مدن سینا اور صدیاں (عزیز احمد)، ہماری گلی، قید خانہ (احمد علی) ان داتا، زندگی کے موڑ پر، دو فرلانگ، لمبی سڑک، کالو بھنگی، غالیچہ، بالکونی، نکڑ، حسن اور حیوان (کرشن چندر)، آنندی (غلام عباس)، آئینہ، انگڑائی، ہیگھے ملہار ڈیک ماگ (ممتاز شیریں) شمن ہیرا، سلطان (احمد ندیم قاسمی)، گرم کوٹ، گرہن، لاجونتی، متھن (راجندر سنگھ بیدی)، وقت کی بات (سہیل عظیم آبادی)، محشر، کیچلیاں اور بال جبریل، سپنوں کے دیس میں (اختر اورینوی)، شہر ممنوعہ، اے رود موسیٰ (واجدہ تبسم) روشنی کے مینار، نروان، پرایا گھر (جیلانی بانو)، جلا وطن، ہاؤسنگ سوسائٹی، پت جھڑ کی آواز (قرۃ العین حیدر) ان کہی، رزمیہ، ہم سفر (انتظار حسین)، یا خدا (قدرت اللہ شہاب) آبلہ، شیرازہ (رام لال)، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم (سریندر پرکاش) ماچس، کمپوزیشن سیریز کے افسانے (بلراج مینرا)، چوراہا، پرندکی کہانی (انور سجاد)، ہم جنس، ایک طویل کہانی، پاتال (جوگندر پال)، بے نام کہانی، ایک بوند لہو کی (خالدہ اصغر) لمحے کی موت (غلام الثقلین)، مکھی (احمد ہمیشی)، سائے اور ہم سائے، خانے تہ خانے (غیاث احمد گدی)، قصہ رات کا (انور عظیم)، بیچ کا ورق، احرام (ظفر اوگانوی) ان افسانوں میں نہ صرف سماج، معاشرت اور تہذیب کے مختلف رنگ ملتے ہیں۔ بلکہ ڈیٹمنٹ، رکینوس اور فکری اساس کے اعتبار سے یہ افسانے ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں۔ ان افسانوں میں موضوع کے پھیلاؤ کے ساتھ ساتھ زبان و بیان، تکنیک اور اسٹرکچر کی انقلاب انگیز تبدیلیوں کو دیکھا جاسکتا ہے اور افسانہ میں تجربہ کے امکانات کو سمجھا جاسکتا ہے۔

آخر میں یہ عرض کر دوں کہ فاروقی صاحب کی مخالفت کے باوجود بھی افسانہ زندہ رہے گا، جس طرح غزل شدید مخالفت کے باوجود بھی زندہ ہے۔ اس لئے بہتر ہے کہ فاروقی صاحب اپنی صلاحیتوں کا صحیح مصرف لیں، کھوکھلی شہرت کے لئے سینسیشنل باتیں کہہ کر تاریخ کو جھٹلانے میں اپنا وقت نہ برباد کریں۔

ع دیکھیو غالب مجھے اس تلخ نوائی سے معاف

چھپرہ (بہار) حامد چھپروی

● ہمارے ملک میں اب یہ رسم عام ہوگئی ہے کہ جس کسی کی رائے سے اتفاق نہ ہو اسے (۱) مغرب کا خوشہ چیں (۲) جاہل (۳) غیر منصف اور (۴) سستی شہرت کا متوالا بتا دیا جائے۔ چھپروی صاحب کا مکتوب اس رسم کی پوری پوری پابندی کرتا ہے۔

(۱) افسانے پر "ضرب کلیمی" لگانے میں مغربی کرتب کو کیا دخل ہے؟ اس مغربی کا نام بتائیے جس نے یہ کرتب دکھایا ہے۔

(۲) "آج کوئی ادیب ایسا نہیں ہے۔۔!" یہ ساری عبارت مغربی ادب کے حوالے سے ہے۔ کاش چھپروی صاحب معمولی اردو سمجھنے کی صلاحیت رکھتے۔

(۳) یہ میں نے کبھی نہیں کہا کہ ہر غزل گو بڑا شاعر ہوتا ہے۔ میں صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ غزل افسانے سے بڑی صنف سخن ہے۔ پارلیمنٹ پنچایت سے بڑی ہے، لیکن ایک بندر اگر پارلیمنٹ کا ممبر ہو جائے تو پنچایت کے انسان ممبر سے کم ہی رہے گا۔ ہر بوس ناکے ندانند جام و سنداں باختن۔

(۴) غالب کے شعر میں آبگینہ اور تندیٔ صہبا کا حوالہ غزل سے متعلق نہیں ہے۔ دوسرا شعر صنف غزل کی تنگی کی طرف نہیں اشارہ کرتا، بلکہ غالب یہ کہہ رہے ہیں کہ غزل میں تفضل حسین خاں کی مدح اتنی نہیں کرسکتا جتنی چاہتا ہوں۔ مجھے اس کے بیان کے لئے کچھ وسعت (یعنی قصیدہ) کی ضرورت ہے۔

(۵) دس پانچ ناول جن میں سے بعض دوسرے درجے کے ہیں، کسی زبان میں ناول کے وجود کا ثبوت نہیں ہوسکتے۔

(۶) افسانے میں انقلابی تبدیلی اس لئے ممکن نہیں ہے کہ افسانہ وقت کا قیدی ہے۔ یہ بات میں نے خاصی وضاحت سے کہی ہے۔ چھپروی صاحب نے جن افسانوں کا ذکر کیا ہے وہ بھی وقت کے قیدی ہیں۔ شعر زمان سے آزاد ہوتا ہے، اس معنی میں کہ اس میں کوئی ضروری نہیں ہے کہ کسی واقعے کا ذکر ہو یا کوئی چیز واقع ہو۔

(۷) غالب کا مصرعہ چھپروی صاحب نے غلط نقل کیا ہے۔

الہ آباد شمس الرحمن فاروقی

شعر، غیر شعر اور نثر

● فاروقی کا استدلال، مطالعہ، گہری سوچ اور متوازن انداز نظر اس کی ہر ہر سطر سے آشکار ہے۔ ایک اچھے مضمون کی سب سے بڑی خوبی یہ ہونی چاہئے کہ یہ ذہن میں سوالات کا کہرام برپا کر دے اور قاری کو قدم قدم پر اپنے نظریات کو ٹٹولنے اور مضمون نگار سے متفق ہونے یا اس سے جھگڑنے پر آمادہ کرے۔ فاروقی کے مضمون کی یہی خوبی سب سے زیادہ دامن کش دل ہے اور میں ایسی عمدہ تحریر پر فاروقی کو مبارکباد پیش کرتا ہوں۔

فاروقی نے شاعری کی معروضی پہچان کے سلسلے میں اجمال، جدلیاتی لفظ اور ابہام۔

ان تین صفات کا ذکر کیا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی لکھا ہے کہ عام طور سے جدلیاتی لفظ اور ابہام ساتھ ساتھ آتے ہیں۔ میرا موقف یہ ہے کہ اجمال، جدلیاتی لفظ اور ابہام تینوں ساتھ ساتھ آتے ہیں بلکہ یہ تینوں ایک ہی کیفیت کے مختلف نام ہیں۔ اجمال کے لفظ سے میں کچھ الجھن میں مبتلا ہوا کیوں اس سے ذہن اختصار وغیرہ کی طرف منتقل ہوتا ہے حالانکہ فاروقی کا اشارہ ECONOMY کی طرف ہے۔ میری ناچیز رائے میں اس کے لئے بہترین لفظ لفظ "کفایت" ہے۔ کفایت لفظی بھی ہو سکتی ہے اور معنوی بھی مگر جہاں تک شعر کا تعلق ہے اس میں لفظی کفایت محض معنوی کفایت کو اجاگر کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ ظاہر ہے کہ "ذریعہ" END کا بدل نہیں ہو سکتا۔ اصل چیز معنوی کفایت ہے اور یہ جدلیاتی لفظ (تشبیہہ، استعارہ اور علامت اس کے تدریجی ارتقا یا پھیلاؤ کو ظاہر کرتے ہیں) سے وجود میں آتی ہے۔ لفظی کفایت اس معنوی کفایت کو بیکراں عطا کرنے کی ایک ایسی کاوش ہے جو کبھی کامیاب لیکن اکثر ناکام رہتی ہے۔ (اسی لئے شعر گوئی ایک نہایت مشکل فن ہے) تخلیق کے دوران فن کار دو نہایتوں کے درمیان ایک نئے ربط کو دریافت کرتا ہے یا یوں کہئے کہ یہ نیا ربط اسی پر منکشف ہوتا ہے اور یہی فن کی جان ہے۔ لیکن اگر اس ربط کا انکشاف معنوی کفایت کے ساتھ سامنے نہیں آئے گا تو جمالیاتی حظ کی تحصیل ناممکن ہوگی۔ میں اسے ایک مثال سے یوں بیان کروں گا کہ شاعر جب شعر کہتا ہے تو معنوی کفایت کی تحصیل زینے کے ایک قدم سے دوسرے قدم پر پہنچ کر ہی کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ زینے کے نچلے قدم سے بالائی قدم تک پہنچنے کے لئے اوپر اٹھنے یا خلا کو عبور کرنے کی ضرورت پڑے گی اور یوں بہت سی فاضل باتیں از خود مسترد ہو جائیں گی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اوپر اٹھنے کے عمل سے تو جمالیاتی حظ حاصل ہوگا لیکن اوپر کے قدم سے نیچے کے قدم کی طرف آنے سے بذلہ یا مزاح پیدا ہوگا جو ذہنی لذت کا حامل تو ہوگا جمالیاتی حظ کا نہیں۔ زینے کے دو قدموں کے فاصلے پر ہی "ابہام" کے سوال کا دارومدار ہے۔ مثلاً اگر یہ فاصلہ اتنا کم ہو کہ قاری کے RECREATIVE EFFORT کو متحرک ہی نہ کر سکے تو شعر کاروباری سطح سے اوپر نہ اٹھ سکے گا۔ اور اگر یہ فاصلہ اتنا زیادہ ہو کہ زینے کے اوپر والے قدم کو مس کرنا ہی ممکن نہ رہے تو ابہام کی وہ کیفیت پیدا ہوگی جو شعر کو چیستان ہی میں بدل دے گی۔ معنوی کفایت کا یہ تقاضا ہے کہ وہ ایسا توازن تلاش کرے جو دو قدموں کے فاصلے کو بہت کم یا بہت زیادہ نہ ہونے دے۔ بس پل صراط پر سے گزرنے کا عمل سمجھ لیجئے"۔

"ابہام کے لفظ پر مجھے (اس مضمون کے سلسلے میں) یہ اعتراض ہے کہ اس کا مروج مفہوم فاروقی کے پیش نظر نہیں ہے۔ اسی لئے قاری اس کے مروج مفہوم کو اس سے جدا کرتے ہوئے ضرور الجھن میں مبتلا ہوگا اور اسی پیمان کے اصل مطالب واضح نہ ہو سکیں گے۔" "ابہام" کے سلسلے میں انھوں نے بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ اس کا تعلق ایسے الفاظ کے استعمال سے ہے جن سے سوالات کے چشمے پھوٹ سکیں۔ سوالات بھی شاید منطقی سطح سے آگے نہ جانے دیں اس لئے میں یہ کہوں گا کہ "ابہام" کا تعلق ایسے الفاظ کے استعمال سے ہے جن سے خود شاعر اور پھر اس کے قاری کو ایک "چکاچوند" کا احساس ہو — ایک ایسی چکاچوند جو بہت سے تاریک اور نیم تاریک گوشوں کو سامنے لے آئے۔ بعض اوقات بجلی بادلوں کے دبیز غلاف کے اندر چمکتی ہے جس سے روشنی تو ہوتی ہے لیکن نورانی لکیریں نظر نہیں آتیں۔ مگر جب بجلی اپنی برہنگی کے اظہار اور اخفا کے ساتھ چمکتی ہے تو نورانی لکیروں کے سلسلے دور دور تک پھیلے ہوئے دکھائی دینے لگتے ہیں۔ یہی ایک اچھے شعر کی خوبی ہے کہ اس سے پیدا ہونے والی چکاچوند سے ہی قاری کے احساسات نئے نئے گوشوں کو ٹٹولنے اور ان گوشوں کے ربط باہم کا عرفان حاصل کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ شعر سوالات کو نہیں، احساسات کو جنبش دیتا ہے۔ یہ منطقی آزمائش کا نہیں، تخلیقی انکشاف کا ذریعہ ہے۔ وغیرہ۔

میں نے یہاں تک پہنچ کر خود کو روک لیا ہے کیوں کہ میں فاروقی کے نظریات پر نہیں بلکہ اپنے افکار پر بحث کرنے لگا ہوں۔ ان کے مضمون کی یہ خوبی ہے کہ اس نے مجھے ذہنی سطح پر متحرک کر دیا ہے اور ٹائیفائڈ کا سارا زہر چوس لیا ہے۔ کن الفاظ میں فاروقی کا شکریہ ادا کروں!

وزیر آغا
سرگودھا

نقطے اور روشنیاں

● ڈاکٹر وحید اختر صاحب کا مضمون اردو نظم پر پڑھا۔ پڑھ کر جی خوش ہو گیا کہ اس دور انتشار میں جب کہ ہر معمولی معمولی ادیب و شاعر اپنی اپنی ڈفلی بجا رہا ہو۔ اس قدر سنجیدہ، متوازن اور بسیط اور فکر انگیز مضمون لکھنا بہت بڑی بات ہے۔

اردو نظم پر ڈاکٹر محمد حسن نے دس سالہ شاعری کا جائزہ لیا ہے اور ڈاکٹر وحید اختر نے ۲۳ سالہ شاعری کا جائزہ لیا ہے۔ اسی جست سے اردو نظم کے کئی موڑ روشن ہو جاتے ہیں اور مختلف تحریکوں اور رجحانات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے اسی مضمون کو پڑھ کر اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ مختلف دور کے شعرا کی شاعری کا تفصیلی مطالعہ ڈاکٹر صاحب ہی کا کام ہے۔ جو آج تک کسی نقاد نے غالباً نہیں کیا۔ مثلاً شاذ، زبیر اور عمیق حنفی کی شاعری کے

بارے میں جس قدر خوش فہمیاں تھیں وہ اس مضمون کے پڑھنے سے دور ہو جاتی ہیں۔ شاذ کی سہل شاعری کی کچھ اور مثالیں ضروری تھیں۔ اس طرح کی کم زور شاعری اور دو تین اسی قسم مضامین کی محتاج ہے۔ زبیر تو بنیادی طور پر مشاعروں کے شاعر ہیں اسی لئے ان کا ذکر ضرورت سے زیادہ ہو گیا ہے۔

ڈاکٹر صاحب نے عزیز قیسی اور مظہر امام کے ساتھ پورا پورا انصاف نہیں کیا۔ اپنے ہم عصروں پر زیادہ توجہ دی ہے۔ نئے شعرا میں عادل، علوی، کمار پاشی وغیرہ پر کافی توجہ دی ہے۔ حالاں کہ ۱۹۶۰ء سے ۱۹۷۰ء کے دور میں اور بہت سے نئے شعرا ابھرے ہیں جو ڈاکٹر صاحب جیسے دیدہ ور نقاد کی توجہ چاہتے ہیں۔ مثلاً زیب غوری جو جدید غزل کا بہترین نمائندہ بن سکتا ہے۔ وقار خلیل، غیاث متین، راج نراین راز، انتخاب سید، فضل تابش، عتیق اللہ، پرکاش فکری، مظفر حنفی، بشر نواز، امیر عارفی، شمیم احمد، زاہدہ زیدی، حسن فرخ، علیم اللہ حالی اور بہت سے ایسے شعرا ہیں جو پرانوں کی جگہ لے رہے ہیں ان پر توجہ کی ضرورت تھی۔

بہر حال ڈاکٹر صاحب قابل مبارک باد ہیں کہ انھوں نے ۲۳ سالہ اردو نظم کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔

حیدر آباد — رشید صلاح

● وحید اختر کا مضمون "اردو نظم — آزادی کے بعد" ایک دستاویزی حیثیت رکھتا ہے۔ انھوں نے آزادی کے بعد کی نظموں کا جائزہ غیر جانب داری سے لیا ہے جس سے نظم کی مختلف جہتوں کا نقشہ سامنے آجاتا ہے لیکن اپنی نظموں سے قطع نظر کر کے انھوں نے قارئین کے ساتھ ظلم کیا ہے۔ کیا معروضی رویہ اختیار کرنے کے لئے یہ بھی ضروری ہے؟ یہ دیکھ کر افسوس ہوا کہ "شب خون" میں ایسی غزلیں بھی شایع ہو جاتی ہیں جن کے بعض مصرعے غیر موزوں ہوتے ہیں۔

کلکتہ — علقمہ شبلی

● آزادی کے بعد کے جدید نظم نگاروں کی مناسب تاریخ سازی پر وحید اختر مبارک باد کے مستحق ہیں۔ ۱۹۵۵ء اور ۱۹۶۰ء کے بعد ابھرنے والے نظم نگاروں کی فہرست میں ایک دو نام محض ادبی فیشن یا دوست نوازی کے تحت ٹھونسے گئے ہیں۔ ان ناموں کو صرف کیا جاتا تو مقالہ اور جان دار و وقیع ہوتا۔

بے عنوان کے تحت تیسرے نوٹ میں جو عالی کے دو مصرعے دیئے گئے ہیں وہ شجرۂ اخرب (مفعول) کے بارہ (۱۲) اور شجرۂ آخرم (مفعولن) کے بارہ (۱۲) یعنی چوبیس (۲۴) اوزان میں کسی بھی وزن پر فٹ نہیں اترتے۔

"تفہیم غالب" سے غالب کی گنجلک آفاقیت کے اسرار یکے بعد دیگرے عیاں ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ آپ "تفہیم" کے گراں قدر اضافے پر قطعی طور پر مبارک باد کے حق دار ہیں۔

پچھلے دنوں محمد علوی کے نام سے جو وادیلا مچا تھا میں سمجھتا ہوں وہ بے کار و بے فائدہ ثابت ہوا کیوں کہ علوی کی قادر الکلامی اور منفرد برجستگی کو دیکھتے ہوئے علوی کے رقیبوں کو ایک دن اپنے آپ سے کہنا پڑے گا ؎

سچ! حقیقت میں سخن ور ہیں محمد علوی[1]

۱۹۷۰ء

گل برگہ — خمار قریشی

● "ادب کے غیر ادبی معیار" (۵۰)، "شعر، غیر شعر اور نثر" (۵۱)، "افسانے کی حمایت میں" (۵۲) اور اب ڈاکٹر وحید اختر کا مضمون "اردو نظم — آزادی کے بعد" (۵۳) یکے بعد دیگرے اتنے اچھے مضامین پیش کرنا "شب خون" کا منفرد کارنامہ ہے۔!

پٹنہ — مشتاق علی شاہد

● وحید اختر کا جدید شعرا پر آرٹیکل بہت سلجھا ہوا ہے۔ لیکن بعض جگہ اختلاف کی گنجائش ہے۔

فاروق شفق کی غزل پڑھ کر لاشعوری طور پر واہ واہ کہ اٹھا۔ موصوف نے پوری غزل بحر ہزج مثمن اخرب محذوف مکفوف — (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن) میں کہی ہے لیکن حسب ذیل مصرعۂ اولیٰ کو طے شدہ بحر سے ہٹ کر بحر مضارع مثمن مکفوف مقصور (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات) میں کہا ہے ؎ "سورج کے قہر کا ہیں سڑک پر تعاجب تمکار"

اس کے علاوہ ایک مصرع جو طے شدہ اور ناطے شدہ دونوں بحروں میں چست نہیں ہوتا وہ حسب ذیل ہے ؎ "میں پیرہن شب میں ہی گھما تمام شہر"

شاید اسی لئے اساتذہ میں سے کسی نے کہا تھا۔

"بحر رجز کو چھوڑ کے بحر رمل چلے"

کچھ بھی ہو غزل چوں چوں کے مربے کا مزا دیتی ہے۔[2]

گل برگہ — غافل

---

[1] یہ تاریخی مصرع صرف پانچ منٹ میں نکلا ہے۔ [2] شفق صاحب کے دونوں ناقص شعر قلم زد کر دیئے گئے تھے لیکن سہو کتابت سے شامل ہو گئے۔ (ادارہ)

شورشِ پنہاں

کالی داس گپتا رضا • دفتر صبح امید جامع مسجد بلڈنگ بلاس روڈ بمبئی ۸ • چھ روپے

شورشِ پنہاں کالی داس گپتا رضا کی غزلوں، نظموں، قطعات اور رباعیات کا تازہ مجموعہ کلام ہے۔ رضا کا مستقل قیام آج کل نیروبی کینیا میں ہے۔ جہاں کا ماحول کسی بھی لحاظ سے اردو کی ادبی سرگرمیوں کا مرکز نہیں کہا جاسکتا۔ ان کے طویل مجموعہ کلام کو دیکھ کر اس بات کا احساس ضرور ہوتا ہے کہ ان میں شاعری کی لگن اور شعری محرکات موجود ہیں ورنہ معمولی صلاحیت تو ایسے غیر ادبی اور سنگلاخ علاقے میں فوراً ہی ختم ہوجاتی۔ اس کے علاوہ حیرت کی بات یہ ہے کہ ان کا دوسرا مجموعہ کلام ہے۔ ابھی تقریباً دو سال پہلے ان کا پہلا مجموعہ "شعلۂ خاموش" شائع ہوچکا ہے۔ رضا صاحب ہندوستانی ادب اور خاص کر اردو شاعری کا مطالعہ ضرور کرتے ہوں گے اور انھیں اس بات کا اب ضرور اندازہ ہوگیا ہوگا کہ شاعری کی وہ روایتیں جنھیں وہ ابھی تک گلے لگائے ہوئے ہیں اردو شاعری ان سے کہیں آگے بڑھ چکی ہے۔ ان کے کلام کے اکثر حصوں میں جو غزلوں پر مشتمل ہے پرانی شاعری کا غالب رنگ ہے جس سے ہم تقریباً پچاس سال آگے بڑھ چکے ہیں۔ البتہ ان کی چند نظموں میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے مگر ان میں اختصار اور تشنگی زیادہ عیاں ہے۔ ان کا ماحول ہندوستان کے ماحول سے یکسر مختلف ہے اور اسی لئے ان کے اندازِ بیان میں یہاں کی روایت سے کہیں جگہ مطابقت نظر نہیں آتی۔ ان کا شعور بیدار ہے اور ان میں تجسس اور زندگی کا جذبہ ہے مگر انھیں اپنے ماحول اور اردو ادب کا ادر بھرپور جائزہ لے کر ہی آگے بڑھنا ہوگا۔ اگر انھوں نے بدلے ہوئے حالات کا جائزہ لے کر اور اپنی فنی صلاحیت کو اور زیادہ مناسب طریقے سے استعمال کرنے کی کوشش جاری رکھی تو ان کی شاعری سے امیدیں وابستہ کی جاسکتی ہیں۔

کتابت اور طباعت غنیمت ہے۔

—— محمد یعقوب فاروقی

منزل منزل

ایم کوٹھیاوی راہی • اشتراک کتاب گھر قاضی پور خورد گورکھپور • دو روپے پچاس پیسے

منزل منزل راہی کی ان غزلوں کا مجموعہ ہے جو انھوں نے ۱۹۶۶ء سے لے کر ۱۹۷۰ء تک کہی ہیں۔ ان کی شاعری کی ابتدا ۱۹۶۶ء سے ہوئی تھی اس لحاظ سے ان کی شاعری کی عمر بہت زیادہ نہیں۔ ابھی ان کے ابتدائی کلام کا مجموعہ شائع ہونا باقی ہے۔ مگر کسی مصلحت کے تحت بعد کے کلام کو پہلے اور شروع کے کلام کو پہلے شائع ہونے کی ضرورت پیش آئی۔ انھوں نے افسانہ نگاری اور شاعری تقریباً ایک ہی عمر میں شروع کی مگر شاعری سے ان کی دلچسپی اور لگاؤ نسبتاً زیادہ گہرا ہے۔ پچھلے چند برسوں میں انھوں نے بہت سی غزلیں کہی ہیں۔ ان کی شاعری میں زندگی سے جو بھی شکوہ اور ناانصافی کا ذکر ہے اس کا لہجہ خطیبانہ نہیں ہے۔ ان کی وہ غزلیں جو طویل بحروں میں کہی گئی ہیں ان میں ترنم اور لطیف لہجے کی جھلک صاف طور پر نمایاں ہے۔ ان کی غزلوں کو پڑھنے سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ وہ جو کچھ دیکھتے ہیں اسے وہ کسی اور کی نگاہ سے نہیں بلکہ اپنی عقل اور تجربے سے پرکھتے ہیں۔ کہیں کہیں غزلوں میں ناموزوں اور ثقیل الفاظ کی تکرار سے شعر کا لطف کم ہوجاتا ہے مگر پھر بھی لہجہ برقرار رہتا ہے۔ ان کی شاعری اور شخصیت میں بہت حد تک ایک سی خوبیاں مشترک ہیں اور چند غزلوں میں آپ بیتی کا رنگ بالکل صاف ہے۔ ان کی شاعری کا سب سے مشکل پہلو یہ ہے کہ ابھی ان کے رنگ کا تعین مشکل ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

زرا تو ہی بتا اے سنگِ مرمر — میں کیوں خاموش سا رہنے لگا ہوں

سو رہی ہے آگ ٹھنڈی ریت پر — آنکھ کھلنے تک سمندر پو جنئے

نہ بچ سکے گی آبرو خزاں کے سرخ رنگ کی — ہوس کی شاخ سے گرا ہے بیج پر دیکھو

اگر وہ اپنے اب تک کے کلام سے مطمئن ہوکر آگے بڑھنے کی کوشش چھوڑ بیٹھے تو یہ ان کے لئے بڑے نقصان کی بات ہوگی۔

کتابت اور طباعت معمولی ہے۔

—— محمد یعقوب فاروقی

اخبار و اذکار

● روسی ناول نگار الگزنڈر سول ژنٹسن کو ۱۹۷۰ کا نوبل انعام ملا ہے۔ پچھلے بارہ برسوں میں یہ تیسرا روسی ناول نگار ہے جسے یہ انعام دیا گیا۔ کچھ لوگ اس انعام کو سیاسی مقاصد سے وابستہ بتاتے ہیں، کیوں کہ یہ کہا گیا ہے کہ سول ژنٹسن کمیونسٹ نظام کا سخت نکتہ چیں ہے۔ ممکن ہے کہ ایسے انعامات میں کچھ سیاسی ڈورے بھی لگے ہوتے ہوں، لیکن سول ژنٹسن کو کمیونسٹ نظام کا نکتہ چیں یا اس سے باغی بتانا زیادتی ہے۔ وہ اتنا ہی اچھا کمیونسٹ ہے جتنا شولوخوف۔ فرق صرف عمر کا ہے۔ سول ژنٹسن ۱۹۱۸ میں پیدا ہوا، اس لئے روسی انقلاب سے اس کا تعارف اس کے انقلابی، رومانی اور جوشیلے حصہ کے بعد ہی ہو سکا۔ بہ حیثیت ادیب کے سول ژنٹسن کا مزاج ایلیا اہرن برگ کے آخری پندرہ سولہ سالوں سے مماثل نظر آتا ہے۔ نہ وہ پاسترناک کے اتنا دروں پسند اور داخل بین ہے اور نہ ایوتشنکو کی طرح رنجیدہ لیکن گمبھیر۔

● مشہور فرانسیسی ڈراما نگار، ناول نویس، جرائم پیشہ، عیاش، وغیرہ وغیرہ ژان ژنے (پیدائش غالباً ۱۹۱۸) کا انتقال کچھ دن ہوئے پیرس میں ہو گیا۔ ژنے کچھ تو اپنے موضوعات، کچھ اپنے کردار اور سماجی پس منظر اور زیادہ تر اپنے بے مثال نثری اسلوب اور ڈرامائی احساس و ہوش مندی کی وجہ سے ہمارے عہد کے ادیبوں میں غیر معمولی جگہ کا مالک تھا۔

● مصطفیٰ زیدی، ملازمت سے جن کی برطرفی کی خبر ہم شائع کر چکے ہیں، پچھلے دنوں ایک دوست کے مکان پر مردہ پائے گئے۔ خیال ہے کہ انھوں نے خودکشی کی تھی۔ چھٹی دہائی کے شروع میں پاکستان جا کر تیغ الٰہ آبادی سے مصطفیٰ زیدی کا روپ دھارنے کے بعد ان کی شاعری نے بھی ایک نیا اور خوش آئند روپ لے لیا تھا۔ نوجوان تیغ کی برنگی رخصت ہو گئی اور ایک سنجیدہ، پرتفکر، کلاسیکیت آمیز پردہ پوش شاعر نے جنم لیا۔ ان کی بے وقت موت جدید اردو شاعری کے لئے سانحۂ عظیم ہے۔ ایک سربرآوردہ ادیب کی غیر فطری موت کا یہ دوسرا حادثہ ہے جو ایک سال کے اندر اندر لاہور میں واقع ہوا۔ مصطفیٰ زیدی الٰہ آباد کے رہنے والے اور یہاں کی یونیورسٹی کے غیر معمولی ذہین طلبا میں سے تھے۔ ان کے دوست اور ملاقاتی اب بھی اس شہر میں موجود ہیں۔ شب خون تیغ الٰہ آبادی اور مصطفیٰ زیدی کا ماتم کرتا ہے۔

اس بزم میں

ڈاکٹر احمر لاری گورکھپور یونی ورسٹی میں تعلیم دینے کے ساتھ ساتھ اردو تنقید پر ڈی۔ لٹ کے لئے ایک مقالہ بھی لکھ رہے ہیں۔

اصغر علی انجینئر بمبئی میں رہتے ہیں، فلسفہ کے علاوہ انھیں سائنس سے بھی گہری دلچسپی ہے۔

انور سجاد کا یہ مضمون اس وقت لاہور کے ادبی حلقوں میں بحث کا موضوع بنا ہوا ہے۔ اس مضمون میں انتظار حسین کے بارے میں جو کہا گیا ہے اس سے ہمیں چنداں سروکار نہیں، اور نہ ہم اس مضمون میں بیان کردہ نظریئے سے متفق ہیں، لیکن موضوع کی اہمیت کے پیش نظر ہم اسے شائع کر رہے ہیں۔

بدنام نظر کا اصل نام کپور ہے، وہ کلکتہ میں رہتے ہیں۔

جمیل شیدائی حیدرآباد کے ایک نوجوان ڈراما نگار ہیں۔

اردو افسانے کے "چار بڑوں" میں **عصمت چغتائی** کا نام بھی آتا ہے، منٹو کی موت ہو چکی ہے، بیدی اور کرشن کے مقابلے میں عصمت چغتائی کا نثری اسلوب اپنی اولین پاکیزگی کے ساتھ اب بھی قائم ہے۔ پچھلے دنوں ان کا نام اردو۔ دیوناگری رسم خط کے تنازع میں بار بار سنائی دیا، لیکن اردو کی ایک انتہائی اور بجنل اور صاحب اسلوب افسانہ نگار کی حیثیت سے ان کا نام کبھی متنازعہ فیہ نہیں ہو سکتا۔

علیم جہاں گیر اورنگ آباد کے ایک نوجوان شاعر ہیں۔

قمر جمیل کا وطن سکندر پور (بلیا) ہے، لیکن وہ عرصہ سے کراچی میں رہ رہے ہیں اور وہاں کے نوجوان ادیبوں میں نمایاں جگہ رکھتے ہیں۔

مدحت الاختر اب اجل یونی ورسٹی میں فارسی کے استاد مقرر ہو گئے ہیں۔

ہائن رش بول جرمنی کے جدید کیتھولک افسانہ نگاروں میں ممتاز حیثیت رکھتا ہے، افسانے کا ترجمہ پروفیسر زوار محمد خاں (اورنگ آباد) نے براہ راست جرمن سے کیا ہے۔

سفر مدام سفر

بلراج کومل

شب خون کتاب گھر الہ آباد-۳

سفر مدام سفر • بلراج کومل • شب خون کتاب گھر الہ آباد